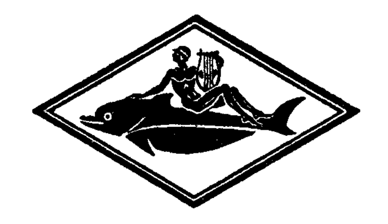
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXII. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

MUSIKLEBEN

BILDER

PORTRÄTE

BÜSTEN, GEMÄLDE, DENKMÄLER

HANDSCHRIFTEN

NOTEN

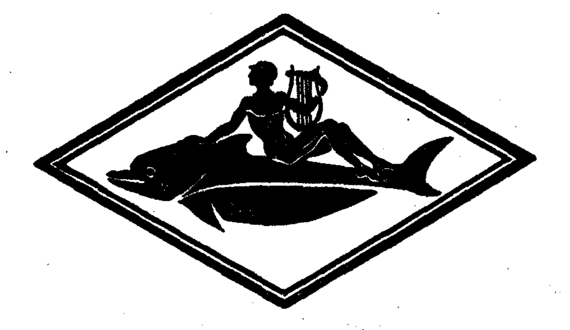
VERSCHIEDENES

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXII. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1929

MAX HESSES VERLAG / BERLIN



EINGETRAGENE  SCHUTZMARKEN

bringt in unerreicht naturgetreuer Wiedergabe

die ersten Orchester

mit RICHARD STRAUSS, FURTWÄNGLER, KLEIBER, KLEMPERER, PFITZNER, SCHREKER, SCHILLINGS, TOSCANINI u. a. als Dirigenten

die größten Sänger und Sängerinnen

wie SCHLUSNUS, SCHEIDL, PICCAVER, PATAKY, ROSWAENGE, SOOT, SLEZAK, VÖLKER, REHKEMPER, WELTNER, RODE u. v. a.

ANDAY, BELMAS, CLAIRBERT, DEBITZKA, HÜNI-MIHACSEK, LEISNER, NEMETH, REINHARDT, ROSELLE, STÜNZNER u. v. a.

die besten Instrumentalisten

wie BRAILOWSKY, CASSADO, KULENKAMPFF, KEMPFF, PRIHODA, REHBERG, SITTARD, MORINI u. v. a.

Unverbindliches Vorspiel bereitwilligst in unseren offiziellen Verkaufsstellen

Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft

Grammophon-Spezialhaus G. m. b. H.

Berlin W, Friedrichstr. 189 - Kurfürstendamm 24 - Berlin-Steglitz, Schloßstr. 25 / Breslau, Gartenstr. 47 / Düsseldorf, Königsallee 38-40 / Elberfeld, Herzogstr. 30 / Essen Kornmarkt 23 / Kiel, Holstenstr. 40 / Köln a. Rh., Hohe Straße 150 / Königsberg i. Pr., Junkerstr. 12 / Leipzig Margrafenstr. 4 / Nürnberg, Königstr. 63



FERRUCCIO BUSONI

ZWEI AUTOBIOGRAPHISCHE FRAGMENTE

MITGETEILT VON FRIEDRICH SCHNAPP-BERLIN

Ferruccio Busoni hat sich wiederholt mit dem Gedanken getragen, sein Leben zu beschreiben. In seinem Nachlaß fanden sich mehrere Blätter mit biographischen Aufzeichnungen — Blätter, die zum Teil nicht anderes als Stichworte, zum Teil aber zusammenhängende Darstellungen enthalten.
Indessen bilden auch diese weiter ausgeführten Aufzeichnungen — es sind deren zwei vorhanden — nur Fragmente; beide reichen nur bis zur Ankunft des neunjährigen Knaben in Wien, im Herbst 1875.
Trotzdem erscheinen sie so bedeutsam, ganz abgesehen von ihrem »authentischen Wert«, den Busoni selbst scherzend hervorhebt, daß sie wohl verdienen, den Freunden und Verehrern des Meisters an dieser Stelle zum ersten Male mitgeteilt zu werden.
Mit aufrichtiger Freude habe ich mich der ehrenvollen Aufgabe unterzogen, die beiden autobiographien Skizzen herauszugeben und das zweite dieser Fragmente, das der Meister in italienischer Sprache niedergeschrieben hat, ins Deutsche zu übertragen. Ich danke Frau Gerda Busoni, die mir die Herausgabe anvertraut hat, in herzlicher Ergebenheit für einen solchen Beweis ihres schönen Vertrauens.
Friedrich Schnapp

I.

Ich wurde am 1. April 1866 in Empoli, einer kleinen bei Florenz liegenden Stadt, von einem Musikerpaar geboren. Die Mutter war eine in kleinerem Kreise sehr geschätzte und, wie ich urteilen kann, begabte Pianistin, mit Namen Anna Weiß. Sie stammte väterlicherseits von Deutschen, mütterlicherseits jedoch von Italienern ab. Mein Vater ist ganz reiner italienischer Abstammung; die Wurzeln seines Stammbaumes sollen jedoch in Corsica liegen. Meine Mutter spielte vor meiner Geburt viel öffentlich und mit Erfolg, zuletzt — acht Tage vor meinem Erscheinen — in Rom, wo sie auch im Hause Liszts sich hatte hören lassen. Mein Vater war Clarinettbläser; er behandelte sein Instrument auf besondere, solistische Weise; bald von der Geige, bald vom italienischen Gesange ausgehend. Er verschmähte sein Lebenlang eine Orchesterstellung, halb aus Stolz, halb weil er ein Naturkünstler war, der mehr aus Instinkt heraus arbeitete und dem sogar Vomblattlesen und Takteintheilung einige Schwierigkeiten bereiteten. Meine Mutter war dagegen correkt geschult, und ihr Spiel gehörte in die Reihe der Thalbergschen Art; sehr geläufig, etwas salonmäßig und clavieristisch in reinstem Sinne.
Schon von meinem siebenten Jahre an begannen die Eltern ihr ganzes Interesse auf mich zu stellen und selbst allmählich weniger künstlerisch zu wirken. Ich spielte mit $7^1/_2$ Jahren öffentlich, mit acht Jahren bereits das C moll Concert von Mozart, sehr präzis und mit feinen Details, und ein Jahr später konzertierte ich in Wien, wo ich einiges Aufsehen erregte. [bricht ab]

* * *

Die vorstehende Skizze, auf einem Briefbogen des »Frankfurter Hofs« in Frankfurt a. M. geschrieben, muß der Schrift nach etwa aus den Jahren 1905—1908 stammen. — Zu ihrer Erläuterung sei gesagt, daß sich das Programm des ersten Auftretens des »Giovanetto settenne Ferruccio Weiss-Busoni« — in der Sala Schiller zu Triest — noch erhalten hat. (Siehe die photographische Wiedergabe unter den Beilagen dieses Heftes.) — Die sechste Nummer des Konzertes war offenbar eine eigene Komposition der Mutter; während unter dem mysteriösen Autor des letzten Stückes »Hallivoda« der gute alte J. W. Kalliwoda zu verstehen ist. — Nach den Kritiken erntete der kleine Busoni großen Erfolg, so daß er sogar über ein aufgegebenes Thema improvisieren mußte.

Das c-moll-Konzert von Mozart, von dem Busoni in dieser biographischen Skizze spricht, spielte der junge Meister am 18. Mai 1875 in der Sala Schiller zu Triest unter Direktion seines Vaters, während sein erstes Auftreten in Wien am 8. Februar 1876 im Saale Bösendorfer stattfand. (Siehe die Photographie des Programms unter den Beilagen dieses Heftes.) Die fünf eigenen Kompositionen, die Busoni damals vortrug: »Capriccio«, »Minuetto«, »Studio contrappuntato«, »Invenzione« und »Presto« sind handschriftlich im Nachlaß des Meisters noch erhalten. Das Menuett stammt aus dem Oktober 1873; die anderen Stücke sind im Oktober—Dezember 1875 in Wien entstanden. — Das Konzert, in dem der 20 jährige Arthur Nikisch als Geiger mitwirkte, erregte Sensation. Hanslick schrieb darüber in der »Neuen Freien Presse« eine enthusiastische Kritik.

★

Das zweite, bedeutendere Fragment seiner Lebensbeschreibung — auf sechs Briefbogen des »Grand Hotel de la Ville« in Mailand und des »Grand Hotel du Quirinal« in Rom geschrieben — begann Busoni »Spaßes halber« (per ischerzo), wie er selbst sagt, im Februar 1909 in Mailand. Er beendete es Anfang März desselben Jahres in Rom. Das Original ist in italienischer Sprache abgefaßt.

Busoni sandte zunächst die drei ersten Bogen dieser Autobiographie am 1. März 1909 aus Rom an seinen Freund, Emilio *Anzoletti,* nach Varese.

II.

[Mailand, Februar 1909]

Im Alter von fast 43 Jahren und an ein gewisses Zeichen der Reife in der Kunst gelangt, sehe ich, wie andere sich meiner Person mit mehr Sympathie als historischer Genauigkeit zu bemächtigen beginnen. Es scheint mir daher angebracht und kein eitles Bemühen, wenn ich selbst über mein Leben ein wenig berichte. Sollte dieser Bericht auch keinen andern Wert besitzen, so hat er doch den Vorzug, authentisch zu sein.

Ich wurde auf die Namen Ferruccio, Dante, Michelangelo, Benvenuto getauft, und mein Vater folgte (ohne sie zu kennen) der Theorie des alten Shandy*), der dem Namen einen Einfluß auf die Tüchtigkeit seines Trägers zuschrieb. Eine schwere Verantwortung, die ich mir erleichterte, indem ich die drei großen toskanischen Künstler strich und allein den Namen Ferruccio beibehielt.

Als Kind jedoch schrieb ich mich Ferruccio Benvenuto, und mein Vater, Sucher nach leichtem Ruhm, fügte zu Busoni den Familiennamen meiner

*) »Tristram Shandy« von Laurence Sterne. — Der unglückliche Vater Shandy hatte viele gelehrte Forschungen nach einem Namen für seinen erwarteten Sohn angestellt und mußte es erleben, daß dieser — aus Versehen — »Tristram« genannt wurde: Tristram, der traurigste und unseligste Name, den es nach Ansicht des gebildeten Vaters geben konnte. — Wundervoll und unübertrefflich erscheint mir Ugo Foscoles — mit einem Kommentar versehene — Übersetzung von Sternes zweitem Werke der »Sentimentalen Reise«.

Mutter hinzu, die sich als Anna Weiß einen guten Ruf als Pianistin erworben hatte.
Auch mein Vater erfreute sich zu einer bestimmten Zeit mancherorts einer kleinen Berühmtheit als Klarinettspieler; er dachte, daß für seinen Sohn mit jenen vier tönenden Namen und dem Zauber, den die Kombination Weiß-Busoni ausübte, gut vorgesorgt sei.
Diese Weiß-Busonis waren in voller Konzerttätigkeit begriffen, als meine Geburt sich dringend ankündigte, und noch acht Tage vor diesem Ereignis trat meine Mutter in Rom vor die Öffentlichkeit, wobei diesmal Publikum und Künstler geehrt wurden durch die glänzende Anwesenheit Franz Liszts. Das nahe Bevorstehen des genealogischen Ereignisses veranlaßte meinen Vater, nach Empoli, seinem Geburtsort, zurückzukehren, wo ich — umgeben von einer großen Verwandtenschar — nach geradezu verzweifelten Schwierigkeiten das Tageslicht erblickte. Es war an einem Ostersonntag, dem 1. April 1866.

* * *

[Rom, Februar 1909]

Empoli — zwischen Florenz und Pisa gelegen — wird von den Fremden gemieden und ist daher jungfräulich geblieben in seiner toskanischen Kultur. Es macht sich zuerst dem Geruch aufdringlich bemerkbar durch die Ausdünstungen seiner Lohgerbereien und der Zündholzfabriken; dem Auge dagegen — wenigstens zur Zeit meiner Geburt — in negativer Weise durch das Fehlen einer Gasbeleuchtung.
Mehr handeltreibend und industriell geblieben, bietet Empoli nur wenige Zeugnisse der toskanischen Kunst dar. Die Piazza zeigt die Fassade einer Kirche »von reinstem Stil« und ohne jeden Schwung. Davor befindet sich ein Brunnen, mit vier Marmor-Löwen geziert: zwei davon, versichert man, seien von einem berühmten Künstler; im übrigen überläßt man dem Kunststudierenden oder dem Liebhaber die Sorge, zu entscheiden, welchem Paar dieser Vorrang gebührt. — Etwas außerhalb des Zentrums weitet sich der »Campaccio«, ein sehr ausgedehnter, ungepflasterter Platz, zum Pferdemarkt bestimmt. Und in einem der Häuschen, die ihn umgeben, kam ich zur Welt. Bemerkenswert war zu Empoli die Feier des »Eselsfluges«, die man noch vor wenigen Jahren an jedem Tage des Fronleichnamsfestes beging. Diese höhnende Zeremonie richtete sich gegen die Bewohner von Volterra*, die unvorsichtigerweise behauptet hatten, daß es den Empolesern ebensowenig möglich sei, sie zu besiegen, wie einen Esel fliegen zu lassen. Es siegten aber die Wackeren von Empoli, und außerdem bewiesen sie, daß auch ein Esel fliegen könne. Der Gedanke dieses Tierfluges wurde ganz einfach ersonnen und ausgeführt. Man brachte einen Esel auf die Höhe des Glocken-

*) Vielmehr San Miniato. (Anm. des Übersetzers.)

turmes und ließ ihn von dort an einem Hanfseil hinab. Um die Illusion noch zu erhöhen, befestigte man an dem Tierchen ein Paar goldener Flügel. — Soviel ich weiß, war diese Erscheinung das einzige Exemplar einer Art von Pegasus, dessen Empoli sich rühmen konnte. Denn man kennt keinen Dichter aus dieser Stadt, und der einzige Name, der ein bißchen berühmt ist, blieb bis jetzt der eines gewissen Malers Jacopo. —

Ich weiß, daß ich im Alter von elf Monaten aus meiner Heimat fortgebracht wurde und mich zwei Jahre später mit meinen Eltern in Paris befand. Die Gerüchte von einem Kriege (der dann auch im Jahre 1870 ausbrach) veranlaßten meinen Vater, sich vorsichtshalber von einem unsicheren und gefährlichen Boden zu entfernen; ein Entschluß, den die Nomadennatur des Vaters begünstigte. So begann er denn wieder Italien zum Spiel der Klarinette zu durchwandern.

* * *

Die Unsicherheit dieses Lebens (eine Unsicherheit, die für ihn von nun an unveränderlich fortdauerte) und der damals noch gütige Trieb, meiner Mutter die Unbequemlichkeiten zu ersparen, welche diese Abenteurer-Existenz mit sich brachte, bewogen ihn, sich von seiner Frau zu trennen — ich glaube, auf einen Zeitraum von zwei Jahren. Währenddessen befanden sich meine Mutter und ich in Triest, wo wir im Hause meines Großvaters, des »Sor Giuseppe Weiß«, Wohnung nahmen.

Zu dieser Zeit lebte mein siebzigjähriger Großvater in seiner geräumigen Wohnung (die infolge der Entfernung seiner gesamten Familie beinahe leer stand) im Konkubinat mit einer Dienerin Matilde.

Dieses schlimme Weib tyrannisierte das Haus und verstand es, sich in einer Art zwischen meine Mutter und den Großvater zu stellen, daß diese unendlich darunter litt. Und doch sah sie sich genötigt, bei einem von ihr angebeteten Vater zu wohnen, der ihrem Gatten noch vor der Eheschließung (die er nicht erlauben wollte) die Tür gewiesen hatte. Meine Mutter, in das Vaterhaus nunmehr zurückgekehrt, vermochte in keiner Weise die Richtigkeit ihrer Wahl zu beweisen; im Gegenteil, die ganze Lage der Dinge war gegen sie. Sie litt durch die Abwesenheit ihres Gatten, die beinahe gehässige Gleichgültigkeit des Vaters und durch die Übermacht eines niedrigen und gewöhnlichen Frauenzimmers, das sich die Umstände zunutze machte, um meiner Mutter jede Art von Beleidigungen zuzufügen und durch respektloses Betragen — sie führte sich als unumschränkte Herrin auf — das Mißverständnis zwischen Vater und Tochter noch zu vergrößern.

Von meinem Großvater hatte ich eine falsche Vorstellung, bis ich mir ein eigenes Urteil zu bilden begann. Der Eindruck jener Zeit und die beständigen Verleumdungen meines Vaters hatten in mir den wahren Begriff eines Mannes völlig entstellt, der von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus betrachtet und beurteilt werden mußte.

Er war von äußerst festem Charakter, bis zur Starrköpfigkeit, sehr rechtschaffen und gewissenhaft; dazu begabt mit vielen Talenten. Sein Vater hatte ihn, als er erst dreizehn Jahre zählte, sich selbst überlassen, und der Knabe war als Schiffsjunge auf einem Schiff der Levante untergebracht worden. Mein Großvater verdankte daher alles sich selbst allein und seiner energischen und geraden Natur. In Triest, wo er in reifem Alter an Land ging, gelang es ihm, sich eine hochgeachtete Stellung zu erringen; er heiratete ein Mädchen aus bester Familie und erhielt sich makellos in der erworbenen Achtung bis zum Alter von 93 Jahren, da er heiter, ohne Krankheit und Leiden, sein Leben beschloß. (Hier würde eine Beschreibung des Triester Hafens zur Zeit meiner Kindheit folgen; eine meiner schönsten Erinnerungen.)

* * *

[Rom, Anfang März 1909]

Lieber Emilio. Ich füge den autobiographischen Notizen eine kleine Episode an, die verdient, daß ich sie festhalte.

Unvergeßlich bleibt mir ein Abend, der in den Herbst 1872 fallen muß. Wir lebten noch immer — meine Mutter und ich — allein in Triest, als sie mich an jenem denkwürdigen Abend in ein »Teatro meccanico« führte, das sich wegen der damaligen topographischen Verhältnisse etwas außerhalb der Stadt befand: an der Kreuzung der Via del Torrente und der Corsia Stadion. In diesem Theater — es war vielmehr eine Baracke — führte man Szenen auf, von Puppen gespielt, die sich durch einen inneren Mechanismus ohne Hilfe von sichtbaren Drähten bewegten. Eine Szene machte lebhaften Eindruck auf mich, als nämlich eine der Figuren eine Flasche Wein derart auszechte, daß man den Inhalt sich vermindern und die Flüssigkeit allmählich in den Mund der Puppe übergehen sah, bis die Flasche endlich geleert war. Nach der Vorstellung gingen wir still nach Hause zurück, ohne Furcht und ohne Hoffnung: in jenem Zustande melancholischer Gleichgültigkeit, der in kleinen italienischen Familien häufig zu finden ist; besonders, wenn man etwas Außergewöhnliches genossen hat und sich nun die Gedanken wieder dem monotonen Alltag zuwenden.

Wir waren etwa fünfzig Schritte gegangen, als uns ein »Signore« in den Weg trat. Er war von sehr achtunggebietender Erscheinung und trug einen großen Bart, in zwei Spitzen geteilt, sowie eine Art Kanonenstiefel, die bis an die Knie reichten. Er führte einen sehr artigen und anmutigen Pudel an einer Stahlkette, als wäre es ein wildes Tier; und das ganze Gebaren des Mannes mit dem Hunde hatte etwas von einem Stallmeister oder einem Tierbändiger. Meine Mutter begrüßte ihn ein wenig bewegt und ein wenig verlegen, der Herr umarmte mich, indem er mich mehrere Male mit erregter und sich überstürzender Stimme »Ferruccio« nannte. Aus diesen Anzeichen und nach der Erinnerung, die — durch Bilder und Beschreibungen lebendig erhalten — in mir erwachte, erkannte ich meinen Vater.

Er war unerwartet zurückgekehrt, und es war mir, als verspräche diese Überraschung ich weiß nicht was für Festlichkeiten. Meiner Mutter erstarrte auf den Lippen jenes Lächeln, das die Mitte zwischen Rührung und Unsicherheit hält, und ich erlebte im Herzen einen kleinen Sturm, der eine unsichtbare, aber vielleicht heftigere Wiedergabe dieses Lächelns war.
Seit jenem Abend änderte sich mein Leben vollständig.

* * *

Wundere Dich nicht, lieber Emilio, über diese weiteren autobiographischen Herzensergießungen, aber eine Erinnerung weckte die andere, und ich wollte die der Ader ausströmen lassen.
Mein Vater ergriff sofort energische Maßregeln, damit die Mutter das Haus dieses »Mörders von einem Vater« [»assassino di suo padre«], wie sich der Vater im Hinblick auf seinen Schwiegervater auszudrücken liebte, verlasse. Es wurden zwei Zimmer auf der »Via Geppa« gemietet, gegenüber dem türkischen Konsulat. Die Tochter des Konsuls — ein Kind von vielleicht acht bis zehn Jahren — zeigte sich bisweilen an den Fenstern, die zu uns herausgingen, und dort war es, wo ich meine ersten galanten Blicke tauschte.
Mein Vater machte sich schleunig ans Werk, mir das Klavierspiel beizubringen, da ich für dieses Instrument im Alter von vier Jahren Talent gezeigt hatte, indem ich »nach Gehör« spielte und mit der Mutter gewisse Stückchen von Diabelli vierhändig vortrug. Der Vater, der vom Klavierspiel wenig verstand und auch im Rhythmus unsicher war, ersetzte diese Mängel durch eine ganz unbeschreibliche Energie, Strenge und Pedanterie, so, daß er imstande war, vier Stunden des Tages neben mir sitzen zu bleiben und jede Note und jeden Finger zu kontrollieren. Da gab es kein Entwischen, kein Ausruhen, auch keine denkbare Unachtsamkeit von seiner Seite. Die einzigen Pausen wurden durch die Ausbrüche seines ungeheuer jähzornigen Temperamentes hervorgerufen, welche einige Ohrfeigen, reichliche Tränen, Drohungen, schwarze Prophezeiungen und Vorwürfe im Gefolge hatten. Alles dies endete mit schließlicher Versöhnung, väterlicher Rührung und der Versicherung, nichts anderes als mein bestes zu wollen — um Tags darauf von neuem zu beginnen. Der Vater erreichte auch soviel, daß er mich ein knappes Jahr später dem Publikum vorstellen konnte; ich glaube im Herbst 1873, als ich siebeneinhalb oder fast acht Jahre zählte. Und nach zwei weiteren Jahren erklärte er mich für genügend reif und bewundernswert, um mich in der Eigenschaft als Pianist, Komponist und Improvisator nach Wien zu bringen, gedeckt durch den Schild jenes Namens Ferruccio Benvenuto Weiß-Busoni. Er vergaß auch nicht, sich mit seiner Konzertklarinette zu bewaffnen; im übrigen war er mit kaum hinreichenden Mitteln versehen, um durchzukommen und verstand kein Wort Deutsch. Wir stiegen im Hotel der Fürsten und Berühmtheiten (Erzherzog Carl) ab und waren so glücklich, Rubinstein zu begegnen, bei dem der Vater Gelegenheit fand, mich einzuführen und mich »hören zu lassen« [»farmi sentire«], wie er sich auszudrücken gefiel. »Dies

laß ihn hören« [»fagli sentire«] tönt mir noch schrecklich im Ohre. Es gab keinen Menschen, den mein Vater auf der Straße oder im Kaffeehaus getroffen hätte, ohne ihm von »seinem Sohn« zu erzählen — was dann damit endete, daß er den Fremden mit nach Hause nahm und ins Zimmer stürmte, hinter sich seine neue Bekanntschaft hereinziehend und mir das entsetzliche »fagli sentire« ins Gesicht schleudernd! — Dieser Fremde war für ihn immer solange »eine hervorragende Persönlichkeit« [»una persona distintissima«], bis er ihn näher kennen lernte. Und nach den Resultaten dieser Annäherung wurde er dann in Vaters Ausdrucksweise »jener Dummkopf« [»quell' imbecille«] oder »jener Habenichts« [»quello spiantato«] oder anderes Ähnliche.
Zuweilen gelang es ihm wieder, »eine vortreffliche Persönlichkeit« [»una buonissima persona«] zu werden, nachdem er ein bescheidenes Darlehen in Geld bewilligt hatte.
Denn der finanzielle Zustand war und blieb bei der Verwaltung des Vaters immer mangelhaft, und welch beträchtliche Summen ihm auch durch die Hände gingen: wegen eines beständigen Nehmens von der einen Seite, um die andere zu befriedigen, gelang es ihm nie, endgültig Abhilfe zu schaffen. Unter diesem Zustand hatte ich meine ganze Kindheit und Jugendzeit zu leiden, und für den Vater hat diese Lage bis auf den heutigen Tag noch niemals aufgehört.
(Jetzt höre *ich* auf.)

MUSIK UND STAAT

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN*)

So manches Jahr haben die musikpädagogischen Fachorganisationen nach dem Staat, seiner Hilfe und seiner Gewalt, gerufen — und als er kam, war vielfach die Enttäuschung groß. Da ist denn wohl zu fragen: mußte das so sein? Ich meine es nicht als eine strafende, grollende, mahnende Rückschau auf Dinge, die vorüber und gewesen sind, sondern mehr als eine Besinnung auf die grundsätzlichen Beziehungen zwischen Staat und Musik. Etwa so: Was kann der Staat als Staat, aus seinem Wesen und seiner Natur heraus, der Kunstpflege nützen, was kann man da von ihm gerecht verlangen; oder: wie müßte er sich verwalten, damit man etwas von ihm verlangen könnte. Ist das, was allgemein erwartet und verlangt wird, natürliche Sache des Staates, oder sollte man nicht besser die eigenen Forderungen und Wünsche auf das sachlich Mögliche hin revidieren und reduzieren? Wo sind die Grenzen staatlicher Macht und Einflußnahme nach den Seiten der Kunst hin gesetzt

*) Vortrag auf der musikpädagogischen Tagung Köln 13. Juli 1929.

und nur unter Schaden überschreitbar? Man wird zugeben, daß solche Vorfragen erst geklärt sein wollen, bevor man mit der Kritik über das, was der Staat bisher geleistet, und dem Lamento über das, was er angeblich unterlassen hat, einsetzen dürfte. Keine Sorge, daß ich mich parteilich zum »Anwalt des Staats« und damit zum »Staatsanwalt« gegenüber alledem, was *nicht* Staat ist, aufwerfen wollte. Ich möchte mich ehrlich bemühen, nach beiden Seiten hin gerecht Sonne und Wind zu verteilen. Aber handelt es sich denn überhaupt um »zwei Seiten«, zwei »Parteien«, womöglich gar zwei gegnerische Lager?

Das führt uns bereits mitten in die Problematik des Themas hinein. Denn wenn wir auch alle ungefähr zu wissen glauben, was Musik ist (unbeschadet aller Richtungen von Pfitzner und Kaminski bis Schönberg und Hindemith), so scheint es doch, daß die Vorstellung vom Wesen des Staates bei uns weit schwankender und deutbarer in den Köpfen der Mitwelt lebt. Freilich hängt das sehr von Weltanschauung und innerpolitischer Stellungnahme ab, ja geradezu von der persönlichen Temperamentsfärbung des einzelnen Beurteilers zwischen Optimismus und Pessimismus, Idealität und Realismus. Denn schon erhebt sich die Frage: soll ich unter Staat das verstehen, was ich als gedachte, glückhafte Möglichkeit eines Staats mir vorstelle, oder als nüchtern gesehene Wirklichkeit des zur Zeit Vorhandenen? Weiter aber: soll man seinen Staatsbegriff aufbauen auf den denkbaren »guten« Menschen als das erträumte Zukunftsziel künftiger Menschenbildung und Erziehungskünste? Oder soll und muß man sich skeptisch an die Menschen und Staatsträger halten, »wie sie nun leider einmal sind?« Man sieht, es eröffnen sich klaffende Alternativen, ein schwer auszugleichendes Dilemma. Und doch wird die Lösung, damit wir überhaupt auf festen Boden gelangen, etwa in der Mitte zwischen beiden geschilderten Extremen liegen müssen —: unter Berücksichtigung des tatsächlich Gegebenen und Erreichbaren ein Ziel aufzustellen, das über uns hinausführt: nicht nach Utopia gleich, aber doch zu Entfernungen bergan, die es überhaupt verlohnen, daß man zum Wurf ausholt und seine Kraft an die Bezwingung dieses Lebens wendet.

Zunächst vor allem eines: der Staat ist nicht der große »Andere«, sondern der Staat sind *wir*. Vielzusehr haben wir uns gewöhnt, immer auch heute noch im Staat den polaren Gegensatz zum Bürger zu sehen (wobei unerörtert bleiben soll, ob der alte Staat wirklich und überall so Behördenstaat gewesen ist, wie man ihm nachträglich gern anhängt, und ob nicht im neuen Staat die Praxis oft mindestens ebenso autokratisch aussieht wie ehedem). Aber schließlich darf man *keine* menschliche Einrichtung nur nach ihren realen Unvollkommenheiten, ihren denkbaren Auswüchsen und möglichen Schädlichkeiten beurteilen, sondern soll sich vor allem an das halten, was diesen Menschlichkeiten an Willen, Idee, guter Absicht zugrundeliegt. Man darf nicht die Kirche deshalb ablehnen, weil es immer pfäffische Menschen geben

wird, nicht den Staat grundsätzlich verdammen, weil seine Beamten immer eine Neigung zur Bürokratie haben werden —; wir verurteilen ja sonst nur, daß Menschen — Menschen sind. Betrachten wir den Staat, ganz gleich mit welcher repräsentativen Spitze, als den Treuhänder der Volksgesamtheit! Der »Treuhänder« ist unser Beauftragter, unser Stellvertreter, Vertrauensmann — aber damit nicht der Profoß und Büttel für Herrn Schulze, Maier, Schmidt, sondern für die Gesamtheit, für die Idee der deutschen Nation. Das allein gibt dem Staat seine Souveränität, sichert ihm Recht und Nachdruck seiner Exekutive, verleiht seinen Anordnungen die unwiderstehliche Durchschlagskraft. Das bedeutet aber zugleich auch, daß der Staat sich nicht für die kurzsichtige Interessenvertretung einiger weniger Privatleute, nicht für Vorteil und Eigennutz gewisser Sondergruppen einfangen lassen darf, sondern daß seine Treuhänderfunktion einmal darin wird bestehen müssen, die einander widerstrebenden Tendenzen von Ständen, Berufsgruppen, Parteiungen auf einen erträglichen und nutzbringenden Ausgleich zu bringen, also (kurz gesagt) *Schlichter*, Harmonie-Schaffer mit dem Ziel nutzbringender Zusammenarbeit aller Berufenen zu sein; zum andern ist der Staat verpflichtet, Offizial-*Vormund* aller Schutzbedürftigen, Verteidiger der Unmündigen, Hilflosen, Unterdrückten zu sein. Zweifellos *will* er das auch in seinen führenden und verantwortlichen Vertretern; es ist nur oft so unmöglich wie die Quadratur des Zirkels, in der realen Welt diesen Ämtern des Schlichters und des »advocatus pauperum« völlig gerecht zu werden. Denn der Arm des Staates ist nicht allmächtig, und das Auge des Gesetzes ist nicht allsehend; am wenigsten kann das Gehirn des Staates allweise genannt werden, denn es setzt sich aus den Verfassungsfaktoren (Regierungen, Parlamenten usw.) zusammen, die ja auch nur wieder sehr menschliche Menschen sind. Zudem, was wird alles vom Staat verlangt! Jede Interessengruppe sucht ihm einzuhämmern, daß gerade ihre und *nur* ihre »Belange« die lebenswichtigen, die der Gesamtheit allein heilsamen seien. Wo der eine mit dem Pathos der sittlichen Überzeugung agitiert, da trumpft der andere mit der Stoßkraft seiner Steuerzahler auf, der dritte mit der öffentlichen Meinung der Fachpresse, der vierte mit Verdienst und Macht seiner Parteifreunde. Immer müssen der Staat und seine Beamten für die Kritik derer herhalten, die es vermeintlich ganz anders machen würden, wenn sie die Macht hätten und die noch immer, wenn sie wirklich an die Macht kamen, erkennen mußten, daß Kritisieren und selbst verantwortlich Regieren sehr zweierlei ist. Zweifellos *muß* solche öffentliche Kritik sein; sie bewahrt vor bürokratischem Allmachtsdünkel wie vor behäbiger Stagnation, sie sorgt dafür, daß das wirkliche Geschehen Resultante aus dem Parallelogramm zweier Hauptkräfte wird: der Traditions-Verantwortlichkeit eines Fachbeamtentums und der lebendigen Initiative unverantwortlicher Ideenträger der Volksgemeinschaft. Dies ist doch wohl die Grundrichtung des modernen Staatslebens.

Wie wirkt sich nun das Amt des Treuhänders »Staat« als Schlichter und Vormund in *musikalischer* Beziehung aus?
Zwischen welchen Gruppen von Musikern kann und soll er schlichten? Es wäre ungeschickt, hier soziologisch nach Orchestermusikern, Solisten, Dirigenten, Musiklehrern, -kritikern, -gelehrten usw. zu unterscheiden. In bezug auf das Verhältnis zum Staat sehen wir einen anderen Trennungsstrich als wichtigsten an: den angestellten und den wirtschaftlich selbständigen Musiker. Ersterer, gleich ob städtischer Kammermusiker oder staatlicher Musikstudienrat, ob Militärkapellmeister, Konservatoriumsprofessor oder hauptamtlicher Domorganist, ist — ohne daß wir die juristische Beamteneigenschaft jeweils genau zu untersuchen brauchen — in der gemeinsamen Lage einer gewissen, wenn auch oft sehr knappen — Versorgtheit; ihm steht gegenüber das große Heer der auf eigene Rechnung und Gefahr sich durchs Leben schlagenden Tonkünstler, die vom Ensemblemusiker bis zum Oratorientenor, vom Privatmusiklehrer bis zum Sinfoniekomponisten reichen (das vielschichtige Musikvolk der meist vertraglich kurz verpflichteten Stadttheater usw. steht zwischen beiden Gruppen etwa in der Mitte). Sprechen wir kurz von »Beamten-Musikern« (ganz gleich ob von Reich, Staat, Stadt, Kirche, ob mit Pension oder anderen Sozialabfindungen, ob langfristig, vertraglich oder vereidigt angestellt), und von »Privatmusikern«. Lassen wir auch einmal die überwiegend ausübenden oder phantasieschaffenden Musiker fort und sprechen wir nur von den hauptsächlich im Lehrberuf Tätigen: *Schulmusikern* und *Privatmusiklehrern*, denn mit beiden hat der Staat heute hauptsächlich zu tun — warum? Nun, aus seiner zweiten Treuhänderfunktion: als Anwalt der Fürsorgebedürftigen, nämlich der *Jugend*.
Man betrachte doch die gegebene Aufgabe des Staats gegenüber dem Musiklehrfach einmal aus weiterer Perspektive als aus der alleinigen des Tonkünstlertums (so wichtig und schätzenswert auch dieses ist und noch als solches behandelt werden soll). Aber gegenüber Zehntausenden von Musikern als Objekten der staatlichen Fürsorge stehen zunächst einmal Millionen von Kindern, an die Musik herangebracht werden soll, weil der Staat (unser Treuhänderstaat!) mit den Musikern in der Überzeugung einig geht, die Musik sei eine Bildungsmacht für Herz und Geist, die zur seelischen Fortentwicklung der Nation nicht entbehrt werden könne. Mithin ist es Aufgabe des Treuhänders Staat, darauf zu achten, daß die unmündige Jugend (und weiterhin die vielleicht nicht sachkundige Volksöffentlichkeit überhaupt) mit *gutem* Musikunterricht versorgt und vor der (finanziellen wie seelischen) Ausbeutung durch *schlechten* Musikunterricht geschützt werde. Musikunterricht ist also, vom Staat aus gesehen, ein wichtiges Teilkapitel von »Jugendpflege« und »Jugendschutz«, von Volkspflege und Volksschutz. Den Staat aber darf aus dieser seiner Hauptaufgabe heraus die Musik als Selbstzweck, als Eigenaufgabe erst in sehr viel späterer Linie angehen, ihn kann es nicht so sehr

kümmern, die Jugend *zur* Musik zu erziehen, sondern *durch* Musik menschlich zu bilden. Seien wir Musiker froh, daß diese platonische Auffassung von dem staatserzieherischen Ethos der Musik wieder Geltung erlangt hat, und verstehen wir es daraus richtig, warum der Staat in seinen Prüfungen so großen Wert auf die Allgemeinbildungsfächer der Musikerziehung legt; er variiert — von sich aus mit Recht —: »Non musicae, sed vitae discimus.« Und setzen wir nie dabei in unseren Schulen ein primäres Musikinteresse wie bei uns selber voraus, sondern versuchen wir dieses allmählich zu erwecken, wo nicht akustische, sondern motorische oder visuelle Anlagen zunächst überwiegen. Dafür gibt es wieder zwei Hauptwege der Mitteilung, der Übermittlung (wenn wir von der Kirchenmusik als Aufgabe überwiegend der Religionsgesellschaften und von allen Bildungsmöglichkeiten der Konzerte und Opernwelt absehen wollen): *Schulmusik* und *Hausmusik*. Man sieht hier schon, wie sehr beide dem Staat gleich lieb und gleich wichtig sein müssen, wie beide, notwendig einander ergänzend, miteinander Hand in Hand gehen müssen. Denn Schulmusik und Hausmusik brauchen sich gegenseitig genau so wie *Schule* und *Haus* als solche.
Kein vernünftiger Schulmann beurteilt heute mehr seinen Schüler ohne Kenntnis des Familienmilieus, keiner sollte mehr ohne nahen Kontakt mit der Elternschaft, ohne die geistige und sittliche Unterstützung seitens des Hauses auszukommen suchen; umgekehrt wird kein Elternpaar von Verstand vor dem Kinde die Schule ablehnen und lächerlich machen wollen (was ja ernsthafte gegenseitige Kritik der beiderlei Erziehungsberufenen untereinander — etwa in Form des Elternrats — keineswegs ausschließt, im Gegenteil: gebieterisch fordert). Dieses gegenseitige »aufeinander sachlich Angewiesensein« auch von Schulmusiker und Lehrer der Hausmusik eindringlich zu betonen und nachzuweisen, wird eine wichtige Aufgabe des »Schlichters« Staat zu sein haben. Erst ist aber noch mehr von seinem Tun als »Jugendschützer« zu sagen. Hier kann sich der Staat wohl nicht anders helfend vor seine Mündel als »Armenanwalt« stellen, als indem er nur solche öffentlichen wie privaten Lehrkräfte an die Jugend heranläßt, die nach ihrer Vorbildung größtmögliche Gewähr dafür zu bieten scheinen, daß sie nur Nutzen, nicht Schaden stiften, also nach Persönlichkeit und künstlerischem wie pädagogischem Können zu musikalischen Jugenderziehern wirklich geeignet sind. Man kann gegen die absolute Beweiskraft der Examina sehr viel einwenden und wird doch zugeben müssen, daß sich keine andere Nachweisform vor der Barre des Staats bei allen Völkern und in allen Jahrhunderten auszubilden vermocht hat als diese. Man kann auch gegen unsere Prüfungsordnungen manches einwenden, was im Lauf der Zeit und auf Grund fortschreitender Erfahrungen noch besser werden muß, — trotzdem darf einmal ohne Chauvinismus betont werden, was mir ausländische Besucher immer erneut versichert haben, daß die Prüfungsordnungen der führenden deutschen Länder sowohl vor dem künstlerischen

Prüfungsamt wie auch für die Privatmusiklehrer den Neid und die Bewunderung der Musiker und Schulmänner der anderen europäischen Kulturländer erwecken. Das braucht unseren Drang nach weiterer Vertiefung nicht lahm zu machen, kann uns aber doch auch vor — letzten Endes unproduktiver — Überkrittelei als Selbstzweck schützen.

Eine zweite staatliche Überwachungsform des Jugendmusikunterrichts in Schule und Haus neben dem Prüfungswesen ist die der fortdauernden Aufsicht über die einmal zugelassenen öffentlichen und privaten Musiklehrkräfte; bei der Schule durch die Provinzialschulkollegien, wobei zu betonen ist, daß wir den Schulmusik-Fachberater nicht als ewigen Sbirren und Drangsal des Schulmeisters verstanden wissen wollen, denn er soll ebenso Helfer und Schützer desselben gegenüber unverständiger und unberechtigter Kritik seitens der Direktoren, Lehrerkollegien und Elternschaften sein. Beim Privatmusikunterricht, d. h. sowohl beim Einzelunterricht wie in Musikschulen, ist das Amt des dortigen Fachberaters genau so gedacht; versteht er sein Amt recht und ist er die Persönlichkeit danach, so soll er ja die Rechte der Musiklehrer bei den Regierungen und deren Schutzpflichten gegenüber den Privatmusikern voll zur Geltung bringen. Nach den Entwicklungsgegebenheiten unserer ganzen Verwaltung sind die Schulratsämter eben doch die einzigen Stellen, die hier als die unumgänglichen Schreibstuben, als Kleinverwaltungsorgane praktisch in Betracht kommen. Werfen sich Schulrat, Fachberater und Regierung freilich zu kleinen Kunsttyrannen auf, so ist es durchaus im Sinn der Zentralverwaltung, daß die vermeintlich Geschädigten nicht ohnmächtig Gift und Galle in sich sammeln, sondern sich beschwerdeführend an den Kultusminister wenden, der diese Sachen sämtlich an den Musiksenat der Akademie der Künste weiterleitet. In einer großen, regelmäßig tagenden Kommission werden hier die Anstände unter Hinzuziehung eines weiten Kreises unbeamteter, namhafter Musiker durchgearbeitet und haben schon in verschiedenen Fällen zu Revisionen des ersten Verfahrens Anlaß gegeben. Ebenso werden hier alle Akten der preußischen Privatmusiklehrerprüfungen von unabhängigen Privatmusiklehrern und Konservatoriumsdirektoren sorgfältig durchgearbeitet und Bedenken an die Provinzialschulkollegien zurückgeleitet. Gewiß mag das ganze Revisionssystem, nachdem einmal Unterrichtsgenehmigungen erteilt sind, für die Betroffenen lästig sein, und die alljährliche Erneuerung des Unterrichtserlaubnisscheins ist ja nunmehr erfreulicherweise durch einen weniger drückenden Modus ersetzt worden. Der Staat als »advocatus pauperum« muß aber doch auch darauf hinweisen, daß sittlicher und künstlerischer Niedergang unbeaufsichtigter Einzelpersönlichkeiten im Lauf von Jahrzehnten, oder entsprechend das allmähliche Überwuchern rein geschäftlicher Gesichtspunkte bei allzusehr sich selbst überlassenen Konservatoriumsbesitzern nicht nur die Jugend schädigen kann, sondern gerade auch dem Musiklehrerstand als Ganzem so manches Mal großen Schaden im öffent-

lichen Ansehen getan hat. Gerade die *guten* Standesvertreter werden da unvermeidliche Bequemlichkeitsopfer gern tragen wollen, wenn es gilt, unlauteren Elementen das lichtscheue Handwerk zu erschweren.
Damit komme ich auf die wichtige andere Seite der staatlichen Fürsorgebemühungen: sie gelten nicht nur der Schülerschaft, sondern auch den Lehrern selbst. Hier ist der Staat ja nicht nur Arbeitgeber der angestellten »Musikbeamten« an öffentlichen Schulen und Musikhochschulen, sondern auch Patron aller Privatmusiklehrer gegen Pfuschertum und Unterbietung seitens unwürdiger Konkurrenz. Natürlich in den seinem Zugriff gesteckten gesetzlichen Grenzen, wie sie z. B. betreffs des Erwachsenenunterrichts jener Paragraph der Reichsverfassung steckt, der jedem Deutschen jeden Beruf freigibt. Der Staat kann ebenso nicht die Aufgabe der Berufsverbände übernehmen, seinerseits die Straßenviertel nach unangemeldeten Musiklehrern abzusuchen, sondern kann höchstens auf Anzeige der Verbände eingreifen; er kann ebensowenig für die Durchführung lokal verabredeter Mindesthonorare oder die Bezahlung von Ferienmonaten seine Machtmittel einsetzen. Wohl aber kann er durch seine Gerichte für die Innehaltung einschlägig abgeschlossener Unterrichtsverträge sorgen und auf Klage gegen Maßnahmen einschreiten, die den guten Sitten zuwiderlaufen, die unter den Tatbestand von Betrug, Körperverletzung u. dgl. fallen. Der Staat sorgt ebenso dafür, daß die von ihm aufgestellte Versicherungspflicht durchgeführt wird, um den allzu kurzsichtigen Einzelnen vor dem späteren äußersten Elend zu bewahren — aber er ist als Treuhänder aller selbstverständlich nicht in der Lage (und das heute am allerwenigsten!), z. B. den Privatmusiklehrern Staatspensionen zu zahlen. Gewiß hat man, als nach 1918 eine Welle der Sozialisierungstheorie durchs Land ging, gar manches Mal gehört, der Musikunterricht müsse insgesamt verstaatlicht werden —, die Sehnsucht des wirtschaftlich Ungesicherten nach beamteter Sicherstellung wird aus jenen furchtbaren Notjahren nur allzu verständlich. Aber Gerechtigkeit und Billigkeit gebieten, doch auch einmal — der Staat als Schlichter — auf die *Schattenseiten* des Musikbeamtentums hinzuweisen, damit nicht viele unserer Privatmusiklehrer glauben, sie allein säßen in der Hölle und der Schulmusiker erquicke sich in Abrahams Schoß. Gewiß: das Studienratsgehalt ist eine schöne und sichere Sache, wenn einmal die mühevolle und kostspielige Ausbildung erworben ist; aber dieses ist doch nur stattlich, gesehen vom Einkommen des *kleinen* Privatmusiklehrers her, und zahlreiche namhaftere Musiker würden sich schön bedanken, wenn sie vom Ertrag ihrer privaten Unterrichtstätigkeit alles abgeben sollten, was das Studienratsgehalt nebst Pension überschritte. Vor allem aber ist zu bedenken, daß das gerade im Künstler meist so stark entwickelte persönliche Freiheitsbedürfnis im beamteten Musiklehrer doch dauernd in hohem Maß beengt und gehemmt ist: ein fester Stundendienst und Lehrplan, das lebenslange Eingebautsein in Tradition und Richtung einer Anstalt, in der ganz andere

Fächer und Interessen als gerade das für Musik herrschend sind; die ewige Notwendigkeit, mit Direktor, Kollegium, Schulaufsicht zurechtkommen zu müssen, die physische und seelische Anstrengung, dauernd zwischen 40 und 140 Kindern gleichzeitig unterrichten zu müssen und bei einem Minimum von Zeit ein Maximum an Lehrstoff bewältigen zu sollen, all das sind seelische und menschliche Belastungen eines »Pegasus im Joche«, von denen der sich selbst fast allein verantwortliche Privatmusiklehrer mit seiner absoluten Methodenfreiheit und individuellen Grundeinstellung sich häufig nichts träumen läßt. Ich unterschätze demgegenüber keineswegs die bekanntlich großen und besonderen Schwierigkeiten des Privatmusiklehrerstandes, aber die der Schulmusiker verdienten doch auch einmal beim Namen genannt zu werden. Das gegenseitige Wissen um die beiderlei Nöte sollte jedenfalls dazu beitragen, das Gemeinsamkeitsgefühl der beamteten und unbeamteten Musiklehrer für einander zu stärken, so daß sie sich in der Musikerziehungsarbeit an der Jugend nicht als Konkurrenten argwöhnisch betrachten und etwa gar vor ihren Schülern abschätzig kritisieren (wie man das leider so manches Mal in der Praxis beobachtet). Sondern es sollte dazu anfeuern, sich unter klarer Beschränkung auf die eigene Zuständigkeit über die Ergänzung des einen durch den andern freundwillig zu verständigen. Was der Staat etwa künftig tun kann, um hier auszubalancieren und unnötige Reibungsstellen zu beseitigen, wird er gewiß gern tun, soweit es in seiner Macht und im allgemeinen Interesse liegt, falls ihm entsprechende Anregungen von praktischem Wert zugehen.

Damit komme ich auf einen (wie mir scheint) nicht unwichtigen Punkt. Der Hallische Physiologe E. Abderhalden schrieb mir neulich u. a. folgende beherzigenswerte Sätze: »Vor allen Dingen greifen nach meinen Empfindungen die Kreise fehl, die in gewiß bester Absicht fortwährend nach dem Büttel rufen und glauben, daß die Staatsgewalt an und für sich sittlich reinigend wirken könne. Die Idee, daß eine Regierung die Kulturentwicklung in Händen habe, ist merkwürdigerweise stark verbreitet, während doch in Wirklichkeit die im Volke vorhandenen geistigen Führer das kulturelle Schicksal eines Volkes bestimmen.« Ich pflichte dem vollauf bei: die Ideen dem Volk, die Exekutive dem Staat. Das braucht und darf nicht heißen, daß der Staat als solcher »ideenlos« sei oder zu sein habe. Aber recht gesehen, soll der Staat geistig nicht der Arbeitgeber, sondern der Arbeitnehmer der Gesamtheit, des deutschen Volkes, sein, aus deren Kulturidee er seine Eigenart, seine gedankliche Prägung zu empfangen hat. Allerdings, wie schon angedeutet: wenn Pläne, Ideen, Wünsche von den Einzelgruppen an den Staat herangebracht werden, grolle man nicht, wenn an der Zentrale, in der so viele Fäden zusammenlaufen, von der her so vieles überblickt werden kann und berücksichtigt werden soll, manches als fruchtlose Utopie wieder ausgeschieden werden muß.

Was dabei in unseren heutigen Verhältnissen wohl als besonderes Plus gewertet werden darf: vor einem Menschenalter wurden die Geschicke der deutschen Musik, soweit sie mit der Verwaltung zusammentrafen, einzig von Juristen und Verwaltungsbeamten traktiert; heute sind der Musikreferent des Ministeriums und seine Berater (d. h. der Senat der Akademie und die Direktoren der Hochschulen) selbst Musiker. Und wenn man immer wieder nach den Fachverbänden als der entscheidenden Instanz und dem Staat bloß als deren Schutzmann rufen hört, so wolle man doch lieber sowohl die bestehenden Standesorganisationen der Musik als auch die Musiker in den oberen Verwaltungsbehörden als einen Großverband der Musikbeflissenen, der für die Musikverhältnisse sich verantwortlich Fühlenden betrachten. Ich sagte zuerst: der »Staat sind wir«; nun sei hinzugefügt: auch die Musiker in der Staatsverwaltung sollen und wollen nie aufhören, Musiker zu sein und als Musiker für die Musik zu wirken, sie betrachten sich als die Treuhänder der Tonkünstlerschaft aller Arten innerhalb der Staatsmaschinerie. Dabei muß noch einem Aberglauben begegnet werden, der weitverbreitet scheint: daß nämlich der Musiker, je höher er rein künstlerisch-schöpferisch im Rang stehe, desto befähigter auch als Verwaltungsbeamteter sein werde. Weltläufigkeit und Geschäftserfahrung kommen auch da gelegentlich vor — bei Gluck, bei Rich. Strauß —, aber das sind doch nur seltene Ausnahmen. Auch die Geigerkönige des Mittelalters waren nicht die Paganinis ihrer Zeit. Gewiß dürfen die Führer der Musikerschaft in Verband und Verwaltung nicht bloße Qualifikation zum Gewerkschaftssekretär haben —, sie müssen soweit Künstler sein, daß sie die Bedürfnisse der Kunst als ihre eignen spüren, sie müssen Niveau und Tastsinn besitzen, um die richtigen Persönlichkeiten an die rechten Stellen zu bringen — aber die großen Schaffenden verschone man vor diesem notwendigen Marktgetümmel, sie seien die Priester, nicht die Praetoren der Kunst. Und so wird der scheinbar dissonante Begriff »Musik und Staat« zur Konsonanz, wenn ihn das Vertrauen der Musiker tragen will.

Aber es war eine freiwillige und nur zeitweilig gerechtfertigte Einengung, wenn wir bisher wesentlich immer nur vom Staat, dem Volk und den Musikern gehandelt haben — es bleibt noch von der Musik selbst zu reden, die als Kunst wahrlich auch eine »res paupera«, eine des Staatsschutzes würdige und hochbedürftige Sache genannt werden darf. Freilich, der Staat pflegt sich ihrer seit aller Zeit gern zweckhaft zu bedienen, sie gehört — schon lange vor der Magik des Orgelklangs bei den Audienzen byzantinischer Herrscher, zu den Repräsentationsgebärden seiner Souveränität. Ob Trompeterchöre der alten Priesterkönige oder Fiedlerorchester der Hohenstaufen, ob Staatskapelle und Staatschor der deutschen Republik, der Staat »tat« etwas für »seine« Musiker, damit sie etwas für ihn tun; die »Staatsmotetten« des alten Venedig und die Verfassungskantate W. v. Baussnerns stehen auf dem gleichen Blatt musikalischer Heraldik. Der Staat ist da wirklich überall nur Arbeitgeber,

was wir zwar als nötige, aber nicht höchste seiner Möglichkeiten erkannten. Wir werden einen weiteren Ausbau derartiger Aufträge begrüßen, da sie ebenso im wirtschaftlichen Interesse der Musiker liegen (denen er nicht, wie den Malern, Ausstellungsbilder abkaufen kann), wie sie auch der Kunst durch »angewandte«, »dienende« Problemstellungen nützen werden. Daß das Reich sogar Musikunternehmer in größtem Umfange spielt, lehrt ein Blick auf den Rundfunk, und der Zweifel an der Heilsamkeit dieser seiner Rolle wird nur durch die Erwägung gemildert, daß reine Privatindustrialisierung dieser gewaltigen Kunstbetriebe — das Beispiel der Schallplattenindustrie warnt! — noch weniger als bisher dem Kulturbedürfnis der Gesamtheit Rechnung tragen würde.

Soll aber der Staat, wie oben gesagt, geistiger Arbeitnehmer der Musik als Kunst werden, soll eine Musikalisierung des Staates (soweit mit allgemeineren Notwendigkeiten des Volks vereinbar) Ereignis werden, dann kann das nur im allgemeinsten Sinn einer Durchdringung des öffentlichen Lebens mit dem Geiste der Musik geschehen. Das aber kann nur heißen: daß wir als Nation uns aus dem amusischen Rationalismus, aus der anmutlosen Nüchternheit krasser Diesseitigkeit uns erlösen zu einem nach Innen-Lauschen auf das Wesentliche. Das ist nicht, wie es jüngst ein an sich hübscher Tonfilm zu zeigen versucht hat, die Lärmsinfonie aller fünf Erdteile, sondern es ist die Melodie des Menschheitlichen überhaupt, nenne man es den »fernen Klang« oder, wie das arabische Märchen, den »singenden Baum«, das ewig kosmische Schwingen einer überirdischen Welt. Das erst gibt dem Thema »Musik und Staat« den letzten, besten Sinn: daß der Staat von der Musik im weitesten Sinn her eine Seele, seine lebensvolle Beseeltheit wahre Volksharmonie empfange.

EINE UNBEKANNTE KOMPOSITION MOZARTS?

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Im Januarheft der »Musik« hatte der Verfasser dieser Zeilen Gelegenheit, auf ein im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg befindliches Stammbuch der Mozartschülerin Babette Ployer hinzuweisen und einen Kanon Joseph Haydns daraus zum faksimilierten Abdruck zu bringen. Das interessante Album enthält unter seinen Eintragungen auch einen kurzen Trauermarsch für Klavier, über dessen Herkunft Vermutungen geäußert wurden, die jedoch einer strikten Beweisführung entbehrten. Ich will nun vorerst kurz anführen, was sich an Literatur über diese Handschrift ermitteln ließ, und dann die Klärung der Urheberschaftsfrage in einer anderen Richtung



Busonis Geburtshaus in Empoli



Lucklardt, Wien, phot.

Bildnis des elfjährigen Busoni

Sala Schiller.

Per la sera di Lunedì 24 Novembre 1873

CONCERTO

DI

ANNA E FERDINANDO WEISS-BUSONI.

PROGRAMMA.

1. **Primo tempo, Scherzo Andante, Finale del terzo grande Concerto sinfonico** per Pianoforte con accompagnamento di Quintetto ad arco obbligato, eseguito dai Signori **Heller, Frontali, Cimegotto, Magrini, Buccelli** ed **Anna Weiss-Busoni.** — *Litolff.*
2. **Adagio e Polonese** per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte Signor **F. Weiss-Busoni.** — *Reissiger.*
3. A. **Primo tempo della Sonata** in Do maggiore. — *Mozart*
   B. **Il Povero Orfanello,** — *Schumann.*
   eseguiti sul Pianoforte dal giovanetto settenne Ferruccio Weiss-Busoni.
4. **La madre ebrea.** Poesia declamata dalla celebre artista drammatica **G. Biagini-Pescatori.** — *G. Cencetti.*
5. A. **Quarta Sonatina** in Fa maggiore. — *Clementi.*
   B. **Marcia del Soldato** — *Schumann.*
   eseguiti sul Pianoforte dal giovanetto settenne Ferruccio Weiss-Busoni.
6. **Esaltazioni melodiche** per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte Sig. **F. Weiss-Busoni.** — *Baermann.*
7. **Pezzo da Salon** per Piano solo, eseguito dalla Pianista **Anna Weiss-Busoni.**
8. **Fantasia di Bravura** per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte Sig. **F. Weiss-Busoni.** — *Halliwoda.*

I pezzi per Clarinetto saranno accompagnati al Pianoforte dal distintissimo maestro Signor R. Lazzarini.

Tutti gli Artisti che prendono parte si prestano gentilmente.

Prezzo del Biglietto d'ingresso fior. UNO. — Sedia soldi 50.
Principia alle ore otto.

I Biglietti d'ingresso si troveranno vendibili dai Signori negozianti di musica Sigg. Vicentini, Schröder & Meyer e Perco & Comp.

A. U. E. D. B. — Tip. del Lloyd austr. in Trieste

Programm von Busonis erstem Auftreten in Triest

CONCERT

gegeben von dem 9-jährigen Pianisten und Componisten

Ferruccio Benvenuto Busoni

(aus Empoli)

unter gefälliger Mitwirkung der Damen: Frau **Bertha Kauser,** *Fräulein* **Anna Lüdecke** *(Privat-Schülerinnen der Frau Professorin Marchesi); der Herren* **A. Nikisch** *und* **R. Hummer,** *Mitglieder der k. k. Hofoper,*

Dienstag den 8. Februar 1876,

Abends halb 8 Uhr.

im Saale Bösendorfer

Stadt, Herrengasse 6 (Palais Liechtenstein).

PROGRAMM:

1. **Trio** in D-dur, für Violine, Violoncell und Pianoforte . . **Haydn**
   Die Herren: **Nikisch, Hummer** und der **Concertgeber.**
2. **Arie** aus der Oper: „Die Zauberflöte" . . . . **Mozart**
   Frau **Bertha Kauser.**
3. **Rondo** . . . . **Mozart**
   Der **Concertgeber.**
4. **Arie** aus der Oper: „Traviata" . . . . **Verdi**
   Fräulein **Anna Lüdecke.**
5. a) **Capriccio,**
   b) **Minuetto,**
   c) **Studio contrapuntato**
   d) **Invenzione,**
   e) **Presto,**
   componirt und vorgetr. von **F. B. Busoni**
6. a) **„Dein Angesicht"** . . . . **Schumann**
   b) **„Wiegenlied"** . . . . **Wagner**
   c) **„Mailied"** . . . . **Meyerbeer**
   Frau **Bertha Kauser.**
7. **Thema** und **Variationen** . . . . **Hummel**

Herr **Nikisch** hat gefälligst die Begleitung der Gesangsnummern übernommen.

Cerclesitze à 3 fl., Parterresitze à 2 fl., Galeriesitze à 1 fl. 50 kr. und Entrée à 1 fl. sind zu haben in der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung **Fr. Schreiber** (am Graben) und am Concert-Abend an der Cassa.

Wallishausser'sche k. k. Hoftheater-Druckerei

Programm des ersten Busoni-Konzerts in Wien

versuchen. Das besagte Stammbuch wurde durch das Mozarteum von Anna und Josefine v. Wasielewski, den Schwestern des bekannten Rostocker Musikschriftstellers Josef Wilhelm v. Wasielewski, erworben, und mit ihm kamen noch zwei Dokumente in den Besitz dieser Stiftung, die Bezug auf die hier zu untersuchende Handschrift nehmen: einige Blätter einer Zeitschriftslieferung »The Penn Monthly«, Vol. IX, Nr. 98, February 1878, erschienen in Philadelphia, mit einem Aufsatz, betitelt »An old-time Album«, von Simon Adler Stern, und ein Brief des bekannten Beethoven-Biographen Alexander Wheelock Thayer an Mr. Joseph J. Mickley, einen Autographensammler aus Philadelphia. Dazu sei noch eine Bemerkung Johann Ev. Engls über das Stammbuch angeführt. Diese befindet sich im Katalog des Mozartmuseums, 3. Auflage, aus dem Jahre 1901, pag. 32/33. Es wird darin das Ployeralbum als bis 1896 im Besitz der Professorsgattin Ms. Julis Lenis in Heidelberg befindlich bezeichnet und darauf hingewiesen, daß es auch eine Eintragung von Beethoven enthält. Sterns Aufsatz bringt in weitschweifender, stark feuilletonistisch gehaltener Form eine Beschreibung des Albums, stützt sich vielfach auf bloße Vermutungen, teilt aber mit, daß sich das Stammbuch zurzeit (also 1878) im Besitze des oben erwähnten Mr. Mickley befindet und dort von ihm eingesehen wurde. Über das uns gegenwärtig interessierende Manuskript schreibt Stern folgendes: »Beethovens Autograph war, wie mir scheint, das Geschenk eines Freundes, der bemüht war, Fräulein Babette die begehrte Handschrift des großen Meisters zu verschaffen. Denn hätte dieser auf ihre Einladung eine Eintragung gemacht, so hätte er kaum einen Trauermarsch als passende Widmung für das Album einer jungen Dame angesehen. Der Umstand, daß das Autograph auf der betreffenden Seite *eingeklebt* ist, würde diese Vermutung noch zu erhärten scheinen«. (Übersetzung aus dem Englischen.) Auch aus Thayers Brief, der vom 4. März 1873 datiert ist, wollen wir die bezügliche Stelle in der Übersetzung hier anführen. »Mein lieber Herr Mickley! Bevor ich auf eine andere Sache zu sprechen komme, muß ich mein Herz erleichtern und Ihnen sagen, daß Sie ein Prachtkerl sind! Warum, fragen Sie? Deshalb: Sie besuchen mich, machen mir ein Versprechen bezüglich Beethovens und *haben dieses Versprechen gehalten.* Diesen Morgen kam das Faksimile des Beethoven-Autographs. Muß ich erst betonen, daß ich erfreut bin? Erfreut über zweierlei, über das Autograph und über den Sender, der nicht neuerlich die Stichhaltigkeit des Sprichworts erhärtete: Aus den Augen, aus dem Sinn. Und nun bin ich daran, Ihnen zu zeigen, daß ich, einmal auf Ihre Schultern genommen, dort sitzen bleiben werde, gleich Sindbad, dem Seefahrer. Sie haben mir ein Faksimile gesandt, und ich begehre dazu noch einen Brief von Ihnen, enthaltend Antworten auf tausend und eine Frage oder weniger, aber allen Ernstes: das Musikstück, das Sie mir sandten, ist von ganz besonderem Interesse, da es eine Komposition von Beethoven darstellt, bevor er Bonn verließ. Das ist ein Grund, weshalb ich gerne wissen möchte, ob das

Album, in das es eingetragen ist, noch vorhanden oder ob Sie nur ein ausgeschnittenes Blatt davon besitzen. Wenn es noch da ist, wem gehört es, welche Namen kommen darin vor, welche Angaben usw.? Ein altes Album kam vor zwei oder drei Jahren ans Licht und erwies sich als sehr aufschlußreich über ihn. Es vermittelte uns in der Folge die vorläufigen Kenntnisse von Beethovens gesellschaftlichem Leben. . . .« Über die sich daran anschließende Korrespondenz ist uns leider nichts bekannt geworden. Jedenfalls wurde von da an Thayers Brief als Argument dafür benützt, daß es sich um eine Eintragung Beethovens handle, und wanderte mit dem Stammbuch von Besitzer zu Besitzer. Das Blatt ist also eingeklebt und trägt die auf der Reproduktion (siehe Bildbeigabe) nicht ersichtliche Bleistiftbemerkung aus späterer Zeit: »Beethoven (kam 1792 nach Wien)«. Nun erwähnt aber Thayers Beethovenbiographie, die zumindest in ihren Bänden drei bis fünf in der Deitersschen Ausgabe *nach* 1873 erschien, merkwürdigerweise nichts von dieser Komposition.

Da sich auf diesem Wege eine Klärung nicht erzielen läßt, erscheint es mir angebracht, die bisher genannten Fingerzeige zunächst außer acht zu lassen und auf einem anderen Wege zu versuchen, ob sich stichhaltige Argumente finden. Zu diesem Zweck muß ich etwas weiter ausgreifen. Robert Lach bestreitet in seiner Abhandlung »W. A. Mozart als Theoretiker«, die unter den Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien erschienen ist*), die Richtigkeit der Annahme Johann Ev. Engls, daß Babette Ployer eine Theorieschülerin Mozarts gewesen ist. Die mangelhaften Beweismittel Engls rechtfertigen Lachs Stellungnahme vollkommen. Wenn ich nun trotzdem diese Frage nochmals aufwerfe, so verweise ich auf zwei Momente, die Robert Lach unbekannt waren: 1. den Umstand, daß Maximilian Stadler unzweifelhaft der Cousin Babettes war, da er sich in dem Stammbuch als solcher ausweist**), 2. die Tatsache, daß der oben erwähnte Trauermarsch, der unserer Meinung nach von Mozart und *nicht* von Beethoven stammt, die Überschrift »Marche funebre del Sign. Maestro Contrapunti« trägt. Zu 1. verweise ich auf eine Bemerkung Otto Jahns (Mozart, 1. Auflage, I. pag. 817), die besagt, daß eine Cousine Stadlers Mozarts Schülerin im Generalbaß gewesen sei, sowie auf eine Georg Nikolaus von Nissens (Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, pag. 671) folgenden Inhalts: »Abbé Stadler besitzt ein sehr schätzbares Werk, nämlich einen Unterricht in der Composition, welchen Mozart seiner Cousine ertheilte, und den er von ihr als Andenken erhielt.« Das Manuskript dieses »Unterrichts« befindet sich in der Handschriftensammlung der Nationalbibliothek in Wien. Zu 2. ist zu sagen, daß dadurch, solange die Handschrift des Trauermarsches nicht als die Mozarts anerkannt
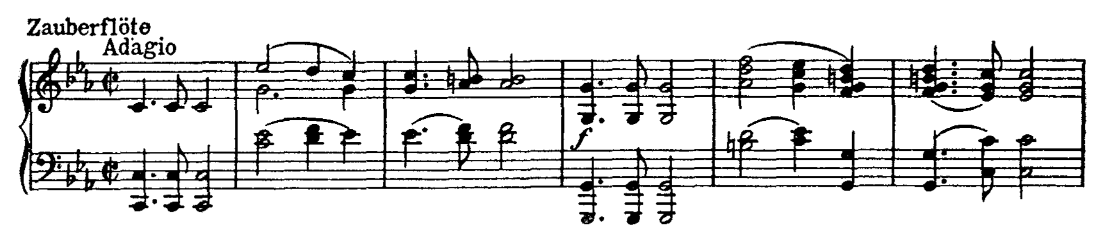
*) Philosophisch-historische Klasse, 61. Band, 1. Abhandlung, Wien 1918, in Kommission bei Alfred Hölder.
**) Fedelissimo Cugino Massimiliano Stadler Abbate Commendatario.

ist, zumindest erhärtet bleibt, daß Babette Kontrapunktunterricht genoß. So bleibt als Ergebnis der obigen Ausführungen: Eine Cousine Stadlers nimmt bei Mozart Theorieunterricht. Babette ist eine Cousine Stadlers, ist Klavierschülerin Mozarts und erhält Theorieunterricht. Fehlt noch die Brücke, ob sie bei *Mozart* den Kontrapunktunterricht genoß. Dies kann ich vorläufig nur so zu beweisen trachten, daß ich versuche, die Trauermarschhandschrift als von Mozart stammend zu erklären.

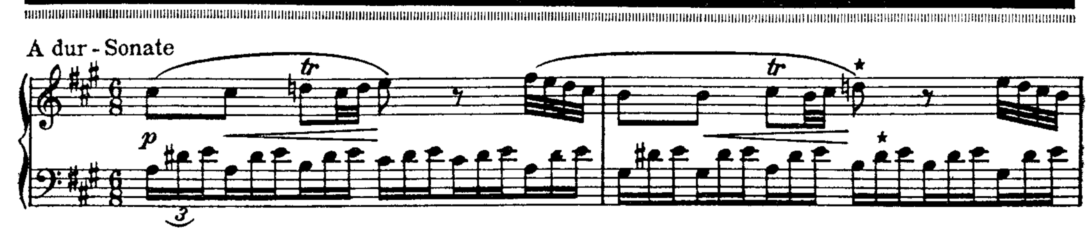
Bevor ich auf den Duktus des Manuskripts und auf das Stilistische der Komposition eingehe, bemerke ich, daß es doch eigenartig anmutet, wenn die Besitzerin des Stammbuches, die in diesem Album die Namen so zahlreicher Musikgrößen der damaligen Zeit vereinigte (Joseph Haydn, Josef Weigl, Georg Albrechtsberger, Georg Pasterwitz, Maximilian Stadler, Francesco Piticchio, Marianne Martinez u. a.) just auf ein Autogramm ihres unsterblichen Lehrers — denn ihr Klavierlehrer war ja Mozart unbestritten — verzichtet hätte. Ferner ist aber ganz gut denkbar, daß sich Mozart als ihr Kontrapunktlehrer einträgt und aus einer gewissen Vertrautheit heraus die Namensnennung als unnötig unterläßt. Daß gerade ein Trauermarsch gewählt wurde, könnte sich ganz gut so erklären, daß Mozart halb scherzhaft eine Abschiedsstimmung habe festhalten wollen. Hierfür gäbe es übrigens bei dem Hang des Künstlers zu Neckereien und Späßen der Deutungen noch manche. Nun zur Handschrift selbst! Wenn man gleichwohl zugeben muß, daß der Gesamtduktus des Manuskripts nicht die flotte, einheitliche, mühelos hingeworfene Art zeigt, die so manche, in der glühenden Hast der Eingebung zu Papier gebrachten Werke Mozarts verraten, so zeigen doch alle wichtigen Einzelzüge die charakteristischen Merkmale der Mozartschen Schrift. Daß die Komposition wahrscheinlich auf Ersuchen Babettes als Gelegenheitswerkchen ohne stärkere innere Notwendigkeit niedergeschrieben wurde, daß das kleine Notenblatt infolge der ungewohnten Maße eine freie Entfaltung der Handschrift gehemmt haben kann, tritt doch die Beengung hauptsächlich in den an den engen Zwischenraum gebundenen Notenzeichen hervor —, könnte als Versuch einer Erklärung angeführt werden. Die Schrift- und Notenzeichen hatte der Verfasser dieser Zeilen Gelegenheit, mit verschiedenen Mozarthandschriften zu vergleichen, die ihm insbesondere im Archiv der Internationalen Stiftung Mozarteum in reicher Anzahl zur Verfügung standen. Wenn hier Vergleichsstellen aus Faksimileblättern des bekannten Werkes »W. A. Mozarts Handschrift, In zeitlich geordneten Nachbildungen« von Ludwig Schiedermair (C. F. W. Siegel, Leipzig, 1919) und der oben zitierten Schrift Robert Lachs herangezogen werden, so geschieht dies, um dem Leser die Kontrolle des im folgenden Gesagten zu erleichtern. Die Schriftzüge der wenigen Worte des Trauermarschmanuskripts möge man denen der Bemerkungen, beginnend mit »(a) qui manca la terza . . . «, gegenüberhalten, die sich in dem oben erwähnten Hefte »Mozarts Unterricht in der Komposi-

tion« vorfinden. Die betreffende Stelle steht auf Seite 2 des Faksimileabdrucks bei Lach. Man vergleiche die Zeichen L in »Lento« und S in »Sign.« unserer Beilage mit den entsprechenden in den Worten »L'ottava« und »semitonio« bei Lach, achte ferner auf das gemeinsame Vorkommen der weit nach links übergezogenen Schleifen des d, auf das charakteristische p, dessen erster Niederstrich zu tief einsetzt und sich gegen die sonst eingehaltene Richtung stark verquert. Die letztgenannte Eigentümlichkeit fällt auch beim ersten Abstrich des r auf. Das t und f zeigt meist einen energischen Querbalken, der oft eine Tendenz nach abwärts erkennen läßt. Noch deutlicher geht die Verwandtschaft der Züge aus den Notenschriftzeichen hervor. Da wäre die bei Mozart fast regelmäßig anzutreffende Gestalt der Akkoladen zu nennen. Die Akkolade wird in zwei Absätzen ausgeführt, indem ihrer fast fertigen Form am oberen Ende noch eine Kappe aufgesetzt wird. Die zusammengehörigen Systeme sind ferner immer deutlich durch zwei Striche am unteren Ende hervorgehoben. Der Violinschlüssel ist verhältnismäßig klein und zart gezeichnet, reicht oben selten über die Systemlinien hinaus (vgl. Blatt 58 bei Schiedermair!). Frappierende Übereinstimmung weisen die Schriftzeichen für piano, crescendo und forte auf (vgl. Blatt 64 bei Schiedermair!). Hier tritt eine so starke Ähnlichkeit zutage, daß ich mich der weiteren Aufzählung von Vergleichspunkten enthoben fühle.
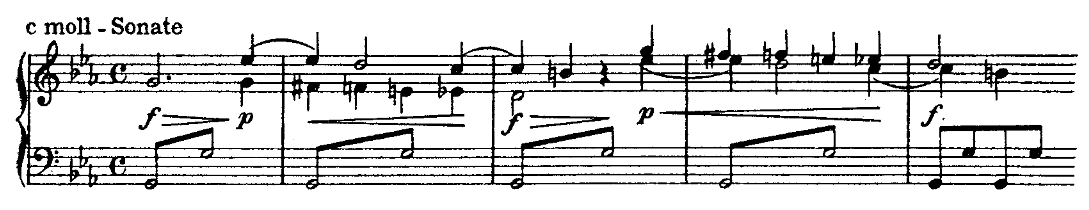
Zum Schluß muß noch über die stilistischen Merkmale der Komposition gesprochen werden. Vergleichen wir etwa den Anfang des Trauermarsches mit den instrumentalen Einleitungstakten zum Gesang der Geharnischten in der Zauberflöte, so finden wir, daß uns aus beiden Stellen eine ganz ähnliche

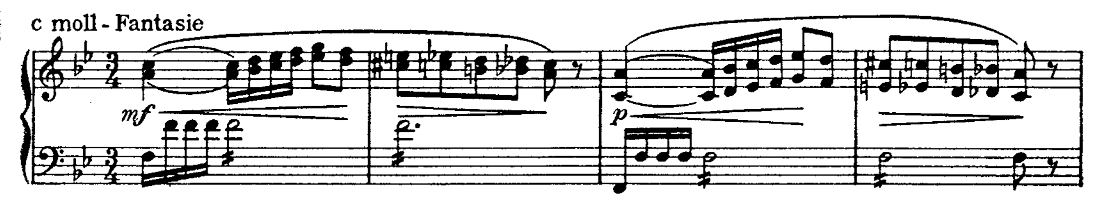


Stimmung entgegenklingt und daß die verwendeten Mittel ziemlich kongruent sind. Das etwas befremdende fis statt f im 2. Takt, das mit dem as zusammen wohl die melodische Umschreibung des g darstellt, kann auf die Vorliebe Mozarts hinweisen, auch im ganz einfachen harmonischen Satz den Leitton zur Quint — vom Standpunkt der Kirchentonarten: die lydische Quart — gelegentlich einmal anzuschlagen. Als Beispiel hierfür sei die II. Variation im ersten Satz der A-dur-Klaviersonate herangezogen, wo im reinsten A-dur obstinat das dis in der Begleitfigur auftritt, unbekümmert auch um das d im Dominantseptimenakkord. Die starke Chromatik in den Takten 5 und 6, durch die Synkopation in der rechten Hand erregend in ihrer Wirkung gesteigert, erinnert an Stellen in der Don-Juan-Ouverture. Die beiden Kadenzen



in den Takten 7/8 und 15/16 entsprechen vollkommen der Mozartschen Schlußbildung mit der häufig anzutreffenden Vorausnahme des Grundtons der Schlußharmonie im Baß auf den schweren Taktteil bei weiblicher Schlußbildung Stufe V—I in den übrigen Stimmen. Bei den Dreitonmotiven mit Vorhalt (Takt 7 und 15) sei gerade im Zusammenhang mit dem oben Gesagten auf den obligaten Kontrapunkt in der Choralbearbeitung des Zauberflöte-Finales hingewiesen. Das chromatische Herabsinken der Melodie über dem Orgelpunkte auf der V. Stufe, wie es in den Takten 11/12 vorkommt, hat viele Parallelstellen bei Mozart. Ich verweise auf zwei. Die eine findet sich in der großen C-moll-Klaviersonate (I. Satz, Takt 9 u. f.), die andere in der meist dieser vorangestellten C-moll-Fantasie (Andantino-B-dur, Takt 17 u. f.)





Über die Komposition als Ganzes ist zu sagen, daß das Formale stark betont ist und fast demonstrativ wirkt, was der Schülerin gegenüber vielleicht gerade gewollt ist, daß ferner die geringe Ausdehnung der inhaltlichen Expansion etwas im Wege steht. Was mich unmittelbar mozartisch berührt, ist auch der gewisse sehnsuchts-süße Sextengang nach Eintritt des neapolitanischen Sextakkords (Takt 14), der über den stark heraustretenden großen Septimenvorhalt es′ — d′′′ in die typische Kadenz leitet.

Kehren wir nun zum Ausgangspunkt der Ausführungen zurück, so bleibt der Brief Thayers, auf den sich ja offenbar auch Simon Adler Sterns Aufsatz stützt, eine Frage, die vorläufig nicht gelöst werden kann. Am ehesten könnte man zur Meinung neigen, daß dieser Brief entweder irrtümlich oder bewußt irreführend mit dem Stammbuch in Zusammenhang gebracht wurde, in Wirk-

lichkeit aber nichts damit zu tun hat, und daß man seither, der Autorität Thayers blind vertrauend, von einer Nachprüfung abstand. Vielleicht kann der vorstehende Aufsatz auf irgendwelche Spuren führen, die eine endgültige Klärung dieser Frage ermöglichen.

DIE KRISE DES OPERN-REPERTOIRES

VON

ERIK REGER-ESSEN

Das allgemeine Mißverständnis heute: daß eine Übergangsperiode sozusagen eine Lücke in der Zeit sei, die man, bis sie sich wieder geschlossen habe, am besten ignoriere; eine momentane Verwirrung, der man durch Flucht in zeitlose Umschreibungen Herr werden könne. Aber Übergang heißt nicht Wandlung, sondern Grenze; nicht Gärung, sondern Zielsetzung. Bloß weil sich Abbruch und Anmarsch nicht von heute auf morgen vollziehen können, weil die Fronten sich verwischen, verschieben, überschneiden, bis an einem zukünftigen Punkt die klare Stellung sichtbar wird: bloß deshalb erscheint es oberflächlicher Betrachtung als Kompromißaktion.

Absterbende Typen, heraufkommende Typen: wo steht das Theater?

Drei Gruppen von Theaterbesuchern wären heute möglich. Eine Generation mit dem romantischen Bildungsideal, der das Theater Kultus, Fest, Erbauung bedeutet. Eine objektiv-sachliche Generation, die vom Theater das Erlebnis der Zeit fordert. Eine schwankende Masse, die jenes Ideal nicht einmal historisch kennt und dieses Erlebnis sonstwo gefunden zu haben glaubt, vom Theater also nur noch Zerstreuung und Amüsement erwartet.

Diese Gruppierung wäre *notwendig*. Das Theater müßte sie fördern. Statt dessen versucht es sie noch dort aufzuheben, wo Ansätze dazu vorhanden sind, und jene Gemischtwarenhandlung herzustellen, welche die Fiktion einer Gemeinschaft ermöglicht, deren einziger Zusammenhalt in der gleichzeitigen Verneigung nach allen Seiten besteht. Von dieser Fiktion wird es sich so lange nähren, bis es selber Fiktion geworden ist.

Wo das Theater sich mit der von Natur konservativsten Kunstgattung, der Musik, berührt, wird seine Lage noch schwieriger. Im Hintergrund steht die Hypertrophie der Gesangvereine, die das Pathos und die Empfindsamkeit der Melodie berufsmäßig hochtreibt. Musikerziehung hat man in Deutschland bis vor kurzem so gut wie gar nicht gekannt: also waren die Gesangvereine die gegebene musikalische Volksschule. Das Resultat ist eine vierte Gruppe von Theaterbesuchern: das *Opernpublikum.*

Die traditionelle Mischung aus Melodienseligkeit, Klangfreude und Gefühlsüberschwang. Der unerschöpfliche Born von Mignon bis Butterfly, aus dem

es lieblich ins Gemüt tröpfelt. Die eingängige Weise, die man im Parkett nachträllern kann. Die teils erhabene, teils leere musikdramatische Feierlichkeit. Ollapotrida. Das ist die Atmosphäre der Opernhäuser.
Was allgemein vom Theater gilt, gilt hier mit Modifikationen, die Verstärkungen sind. Das Opern-Repertoire stützt sich auf die musikdramatische Literatur des 19. Jahrhunderts. Schon hier beginnt eine merkwürdige Täuschung. Es leben heute nur noch wenige, für die hierin ein geistiger Inhalt ruht. Die Mehrzahl bewahrt den Nimbus, da die Gestalt zerronnen ist. Er kommt ihrer ästhetischen Grundhaltung ebenso entgegen wie ihren gesellschaftlichen Bedürfnissen. Eine wirkliche Beziehung zu den Dingen haben sie nicht mehr. Die Einflüsse der Technik gehen an ihnen nicht spurlos vorüber; die gemütlich Widerstrebenden zwingt das Geschäft, der Beruf, die Sorge um die physische Existenz zur Auseinandersetzung mit den neuen Lebensformen. Sie fühlen sich zu Zugeständnissen verpflichtet, wenn sie im imaginären Zentrum fest bleiben wollen. So mäkeln sie an Meyerbeer, so an Flotow, so schon an Lortzing. So hält ihrer Nervosität kein Wagner-Epigone stand. So dulden sie auch Pfitzner nur aus Verzweiflung und um seiner Ethik willen. Selbst Richard Wagner, der prononcierteste und schöpferischste Repräsentant ihrer Geistesrichtung, ist nicht mehr ganz das makellose Idol. Ihre Anbetung ist schon mehr Respekt als Hingegebenheit.
Diese reaktionäre Obstruktion ist in bezug auf die Vergangenheit weit radikaler als die revolutionäre: weil sie willkürlicher, instinktloser, entwurzelter ist. Andererseits lehnt sie von Richard Strauß an im Innersten alles rundweg ab — wenngleich sie aus Wohlanständigkeit so tut, als möchte sie den Anschluß nicht verpassen.
Auch dieses geborene Opernpublikum ist also im Grunde schon keines mehr. Wie nun die Operntheater Stück um Stück aus ihrem Fundament herausbrechen sehen, machen sie die sonderbarsten Anstrengungen, die beschädigten Stellen zu flicken. Vielleicht daß jenes, was am meisten vermodert schien, plötzlich, wenn nicht leuchten, so doch glanzähnlich phosphoreszieren könnte? Also, vom Spielerischen: Adam, Maillart, Auber? Oder, von den Prunkstücken: Goldmark, Saint-Saëns? Welche Instinktlosigkeit, die eine vierte Garnitur für lebensfähig hält, wo schon die Protagonisten versagen! Die nicht sieht, daß nicht dieser oder jener Komponist, sondern das *Genre* verbraucht ist.
Immer neue Ausflüchte: Ausgrabungen vergessener Verdi-Opern; Händelrenaissance. Aber hier verzeichnen wir eine versäumte Gelegenheit.
Es ist einer der folgenschwersten Fehlgriffe des heutigen Operntheaters, daß es aus Händel eine ephemere Modesache gemacht, daß es sich urteilslos auf alle unter diesem Namen auftauchenden Stücke gestürzt und die ganze Bewegung zu einer kulturhistorischen Angelegenheit von einigem Kuriositätswert degradiert hat — statt diese autoritativ beglaubigte, daher durch keinen

Widerspruch gefährdete Erscheinung zu einer Formschule großen Stils für das Publikum werden zu lassen.

Das Präzise gegen das Verschwommene gesetzt, das Lockere gegen das Komplizierte, das Knappe und Übersichtliche gegen das Wuchernde und Ornamentale: welche Pädagogik! Welche Formschule! Wenn man gelernt hätte, wie das wahrhaft Wunderbare nicht durch die Mystifizierung, durch die symbolische Verdunkelung eines klaren Vorgangs entsteht, sondern unmittelbar aus den geheimnisvollen Grundlagen des wirklichen Lebens: welche Anknüpfungspunkte für neue Ideen, welche Sammlung von Gefolgschaft! — Nichts davon geschah. Alles versandete im Trott der Abwicklung von Vorstellungen in und außer dem Abonnement.

Was geschieht überhaupt? — Es wird indifferente Oper gespielt, weil Häuser da sind, die diese Bestimmung haben. Der verwirrende Eindruck eines sinnlosen Nebeneinander von stilisierenden, symphonischen, illustrierenden, realistischen, formalisierenden Werken wird befestigt.

Alle diese Operntypen haben ihre Funktion gehabt. Sie waren die Parallelen zu den jeweiligen Triebkräften des allgemeinen Lebens und haben sich mit diesen erfüllt. Man kann heute nicht in einem erfüllten Kreis musizieren. Dieser Kreis braucht deshalb seine Wirkungsmöglichkeit nicht absolut eingebüßt zu haben. Relativ hat er sie eingebüßt. Unsere Opernbühnen spielen diese Relativität. Sie spielen die Einbuße, nicht den absoluten Wert.

Es handelt sich nicht um einen Aufputz mit artistischen Reizen, unter dem alle konventionellen Naturalismen weiter gehütet werden können. Es handelt sich um die Auffindung eines versachlichenden Aufführungsstils. Um die Befreiung von fälschenden Posen. Um die Restauration des Originals. Man muß den Typus sehen, nicht die individualistische »Auffassung«.

Das Operntheater gibt noch immer Dramatik um jeden Preis. Es schwelgt im Espressivo. Auch bei Mozart. Auch bei Gluck. Auch bei Händel. Es baut die neuen Opern verständnislos zwischen Wagnerabende und sonstige verwagnerte Inszenierungen ein. So müssen sie wie organische Störungen wirken — statt wie ein neuer Organismus. Wie Disziplinlosigkeit — statt wie absolute Gestaltung. Das »Häßliche« tobt gegen das »Schöne« — wo häßlich und schön überhaupt keine Kriterien sein dürften. Denn es liegt ja einfach der Ausdruck einer neuen geistigen Anschauung, einer neuen soziologischen Lage vor, dessen Gewicht nicht mit dem Maßstab der »Ewigkeit« ermittelt werden kann. Die Opernbühne hält sich aber unentwegt für einen gesellschaftlichen Mittelpunkt — wo es keine Gesellschaft mehr gibt.

So ist das Repertoire unter falschen Voraussetzungen gemacht, so wird unter falschen Voraussetzungen inszeniert. So läßt man das Publikum unter falschen Voraussetzungen ins Theater gehen. So schreibt die Kritik unter falschen Voraussetzungen — nämlich wie jemand, der von einem Auto sagt, es sei ein mangelhaftes Fahrzeug, weil es keine Deichsel habe.

Der schwerste Vorwurf, den man einer künstlerischen Äußerung machen kann, ist der, daß sie »opernhaft« sei. Die wertvollsten Menschen sind mißtrauisch gegen die Oper. Die tätigen Gegenwartsmenschen meiden sie. Viele halten sie sogar für eine erledigte Kunstform — das heißt: eine gekünstelte Form — und bestreiten jede Zukunftsmöglichkeit.
Die Katastrophe ist nahe: schon die Kinder der Eltern, die heute aus Tradition in die Oper gehen, sind traditionslos. Film und Sport entsprechen ihren Erlebnissen weit mehr, nicht weil sie seicht sind, sondern weil sie wenigstens anfangen, *wahr* zu sein. Die Väter und Mütter sterben weg. Jeder Tag dezimiert die Reserven des illusionistischen Opernbetriebs. Was rechtfertigt die Zuschüsse, die diesen Instituten gegeben werden? — Die Phrase von der Aufrechterhaltung der Kultur rechtfertigt sie nicht. Dem Gefäß fehlt der Inhalt. Die einzige Rechtfertigung: *Produktivität des Repertoires.*
Ein Spielplan, der nicht eine mehr oder weniger abwechslungsreiche Folge von Nummern ist, sondern eine systematische Führung zur Gegenwärtigkeit; Zersetzung des erstarrten »Opernpublikums«; Erregung leidenschaftlicher Diskussion.
Einwand: an Stadttheatern kann man sich keine Schroffheiten erlauben, an Stadttheatern muß man Konzessionen machen. Aber es hat mit Schroffheiten und Konzessionen und all den Finessen einer abgewirtschafteten Taktik nicht das mindeste zu tun. Es erfordert nur Logik, Aktivität, Zielbewußtheit. Was nutzt es, radikal und aggressiv oder reaktionär und nachgiebig zu sein, solange die landläufige Struktur des Publikums nicht geändert ist? Es ist alles gleich. Aber was hat es für einen Zweck, weiter Oper zu spielen, wenn sie nicht geändert wird? Es ist ein Leerlauf.
Erstes Ziel: einheitliches Ensemble. Zweites Ziel: Wiedergabe im Geist der Musik. (Nicht, wie es häufig mißverstanden wird: im Kostüm der Entstehungszeit; nicht, wie es häufig verwechselt wird: spielerisch statt spielfroh.) Drittes Ziel: Reinigung von aller Eklektik. (In diesem Postulat ist ein weiteres enthalten: wenn man durch dasjenige, was noch Beziehungen zur voraufgegangenen Epoche aufweist, auf das Neue vorbereiten will, so darf man nicht Werke wählen, die im Grundsätzlichen, in der Gesinnung, alt und nur in sekundären Merkmalen, im klanglichen Requisit, neu sind; das Niveau wird immer vom Charakter bestimmt.) Viertes Ziel: Unterstützung der eingangs skizzierten Publikumsfrontbildung und Annäherung des Repertoireschemas an die erzieherischen Aufgaben, die das Rohmaterial der verschiedenen Publikumsschichten stellt.
Läßt man die verheerende Wagnerei und entdeckt den echten Wagner: so schlägt man die Feinde der Romantik. Zeigt man die Tradition, auf die sich die Modernen beziehen: so paralysiert man das Gerede von den destruktiven Elementen. Nimmt man die Versuche zur Popularisierung der neuen Musik auf: so zerstört man die Legende von der abstrakten Atonalität. Entstaubt

und entfettet man die vorläufig unentbehrlichen Publikumsopern: so ebnet man der schwankenden Masse die Wege, ohne die anderen Gruppen abzustoßen.
Von Gluck und Händel führt eine Linie zu Strauß (Elektra), Honegger, Strawinskij. Von Mozart und dem italienischen Singspiel eine andere zu Weill und Hindemith, an der auch Strauß (mit Ariadne) und Strawinskij (mit der Geschichte vom Soldaten) partizipieren. Eine Gruppe: Weber, Beethoven, Wagner. Das Elementare, Volkskräftige: Bizet, Mussorgskij, Janacek. Schließlich Verdi, unter vielen Aspekten. Das ist ein Umriß. Die Nebenstraßen verstehen sich von selbst, wenn das Labyrinth erst einmal geordnet ist und die Sackgassen mit Warnungstafeln versehen sind.
Heute wird der *Rundfunk* feindselig als Konkurrenz betrachtet. Es ist sehr natürlich, daß der arbeitende Mensch es vorzieht, abends in Pantoffeln auf dem Sofa zu liegen und die Walküre an der Stelle, wo sie ihm zu lang ist, abzuknipsen. Aber warum greift das Theater nicht das Rationalisierungsproblem auf, das hier zugrunde liegt?
Der Rundfunk könnte durch programmatische Vorträge und praktische Einschaltung in die augenblickliche Entwicklung zum Wegbereiter des Theaters werden. Man muß sich verbinden, um die Menschen zu belehren, daß in der jetzigen Situation das Urteil das Sekundäre, die Beobachtung das Primäre ist. Wir wollen nicht das Endgültige erreichen, sondern bewußt Vorläufer sein.
Der höchste Verbündete bleibt freilich der Komponist. Produktivität der Opernbühne: nicht die Schaffenden herankommen, das heißt: laufen lassen, sondern eingreifen in das Schaffen, Aufträge geben, Anregungen für Gebrauchsmusik. Einrichtung von Studios, wo es möglich ist; Ausbau von Stoßtrupps.
Es gibt nur ein Mittel gegen das Sterben: *Lebendig sein.*

BRIEFE HUGO WOLFS AUS DEM IRRENHAUS

AUS DEN ERINNERUNGEN ROSA MAYREDERS

MITGETEILT VON KÄTHE BRAUN-PRAGER-WIEN

Rosa Meyreder, Österreichs bedeutendste Frau, ist auf allen Gebieten als schöpferischer Mensch anzusehen: Dichterin hohen Ranges, Philosophin originaler Prägung, Malerin ergreifender Landschaften, sogar Erfinderin einer besonderen Handarbeit, ist sie, was ihre Beziehung zu Menschen anlangt, auch Freundin auf schöpferische Art. Sie gibt allein durch das Ausstrahlen ihres Wesens, geheimnisvoll, wie aus unsichtbaren Quellen, weil ihre Bescheidenheit jede Art bewußten Wirkens ablehnt. Ihr Zuhören ist Produktion; schaffend lebt sie sich in die andere Seele ein, im Sprechen entzündet

sich der Freund immer mehr, die großen Augen, die gütig und zwingend sind, lösen ihm das Schwere; unbegrenztes Vertrauen, Wissen um Hilfe, Anfeuerung von Geist zu Geist, das gibt Rosa Mayreder, die Freundin dem Freunde. Dieses Glück hat Hugo Wolf in reichem Maß genossen. Von ihr und ihrem Gatten, Professor Karl Mayreder, kam ihm nur Gutes. Wiederholt wohnte er im Hause, wurde verstanden und gefördert. Gemeinsam mit der Freundin arbeitete er am »Corregidor«, doch ehe dieser noch seine Uraufführung in Mannheim erlebte, dachte Wolf bereits an eine neue Oper, deren Textbuch wieder Rosa Mayreder schreiben sollte. Er hatte den »Manuel Venegas« gewählt, einen Stoff, der dem gleichnamigen Roman von Alarcon zugrunde lag. Rosa Mayreder konnte aber daran keinen Gefallen finden und sandte Wolf Meinholds »Bernsteinhexe«, eine Geschichte aus dem dreißigjährigen Kriege, damit er sich mit dem Gedanken an diese neue Arbeit näher befasse. Nach einer Woche schrieb er aus Matzen bei Brixlegg, wo er an der Fertigstellung des Corregidor arbeitete:

12. Juni 1895.

»Liebe und verehrte Freundin!

Trotzdem schon ein paar Tage verstrichen sind, seit ich die Bernsteinhexe gelesen, stehe ich doch noch immer so sehr im Banne der Erzählung, daß mir noch jetzt mitunter bei der Erinnerung an das Gelesene ein leiser Schauer übern Rücken läuft. Dennoch tut es mir leid, Ihren Rat befolgt zu haben, denn dadurch, daß ich dieses Buch als eine wirkliche, wahre Geschichte hinnahm, war meine Aufregung bei der Lektüre eine dergestalt paroxistische, daß ich einige Male mit dem Lesen einhalten mußte. —

Ich bin Feuer und Flamme für diesen Stoff. Aber nur keine Gerichtsszene und schon gar nicht in der Weise, wie im Buche. Das wäre zu peinlich und, offen gestanden, für uns Freigeister auch zu dumm. Hingegen Gustav Adolf — einer meiner Lieblinge —, die alte Liebe, dieser verkörperte Satan, der glaubensfeste Pastor, nicht zu vergessen sein entzückendes Kind, der mutige Junker und der eigentliche Anstifter der ganzen Geschichte, dieses Prachtexemplar des typischsten Theaterbösewichtes — Donnerwetter, ob das Leute sind, mit denen sich ein Wörtchen reden läßt! Greifen Sie, liebe, mutige und siegesgewisse Freundin, nur rasch zu, ehe noch ein anderer den Braten riecht und ihn uns wegschnappt — — — —

Nochmals, ich bin hingerissen von diesem vortrefflichen Stoff und bin fest überzeugt, daß wir, wenn sonst alles gelingt, der Welt ein Kunstwerk bieten werden, wie etwas Ähnliches noch nicht da war.«

* * *

Dennoch konnte sich Wolf der abstoßenden Seiten des Stoffes wegen nicht zur Komposition der »Bernsteinhexe« entschließen, so daß Rosa Mayreder ihm eine selbsterfundene Handlung vorlegte. »Eldas Untergang« sollte die Oper heißen, der Schauplatz die Insel Rügen mit dem berühmten Herthasee sein. So sehr war Wolf von dieser neuen Idee gepackt, daß die Freundin nach Rügen fuhr, um den Schauplatz der Handlung aus eigenem Augenschein kennenzulernen. Aber es dauerte nicht lange, und Wolf verfiel wieder auf den »Manuel«; er bat die Freundin immer dringlicher, ihm den Text zu verfassen, doch entschloß sie sich ungern dazu. Nachdem sie ihm den ersten Akt übersandt hatte, kam Wolf überschwänglich entzückt mit einem Blumenstrauß, um ihr zu danken. Eine Änderung im Text nahm er selber vor: die Übertragung einer in freien Rhythmen gehaltenen Stelle in das trochäische Versmaß. Er teilt es ihr sofort brieflich mit:

»Nach meinem Heimgang aus Ihrer Wohnung konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, mich alsogleich an die Änderung des Versmaßes der bewußten Stelle zu machen. Die herrliche Situation, in die ich mich versetzte, ergriff mich aber dergestalt, daß ich unwillkürlich gleich die ganze Stelle zu Ende brachte.«

Bald hatte Wolf das fertige Manuskript in Händen und war weiter auf das höchste begeistert. Nur zu leicht aber ließ er sich von Freunden, denen er die Arbeit vorlas, umstimmen. Die Begeisterung ließ nach, und Wolf schwieg. Rosa Mayreder fühlte, daß er nicht sprechen wolle, und schwieg infolgedessen auch. Sie hörte nur von ungefähr, daß ein anderer sich erbötig gemacht habe, ein neues Textbuch zu verfassen.

Erst die Beantwortung eines Briefes aus Bayreuth erweckte Wolf aus seiner Stummheit. Er schrieb am 7. September 1897:

». . . Das eine steht fest, daß Bayreuth Sie gründlich enttäuschte und das alles, weil ich Ihnen seit Jahren fortwährend Sirenenlieder vom Festspielhaus vorgetrillert. Bedenke ich nun, Sie, die Nietzscheanerin vom reinsten Wasser, auch noch auf den Manuel Venegas gehetzt zu haben, eine Welt, die Ihnen so fremd liegt, so graut mir förmlich vor den Schandtaten, die ich unwissend gleich dem reinen Toren an Ihnen, meiner besten und liebsten Freundin, verübt.«

Und nach einem längeren Zitat aus dem Parsifal:

»Um wieder auf den Manuel Venegas zurückzukommen, teile ich Ihnen schüchtern und mit einigem Zagen mit, daß Freund Hörnes das Textbuch seit einiger Zeit vollendet hat, und daß bereits drei Szenen des ersten Aufzuges komponiert sind, ein sicheres Zeichen, daß der Text gelungen, was auch Freund Grohe dagegen einzuwenden hat, der, wie seinerzeit auf den Text des ›Corregidor‹, jetzt auch auf den des Manuel Venegas weidlich schimpfte! Natürlich hat Grohe später, als er meine Musik zum

›Corregidor‹ hörte, reuig alles widerrufen, wie er denn auch künftig wieder zum Kreuz kriechen wird. Da er einige Male Ihre Dichtung des ›Corregidor‹ auf Hörnes' Kosten lobt, lege ich den Brief Grohes bei, der Sie gewiß unterhalten wird.«

Vierzehn Tage nach diesem Brief mußte Wolf in die Irrenanstalt gebracht werden. Zwei Monate nachher schrieb er von dort an Rosa Mayreder die folgenden Briefe:

»Liebe einzige Freundin!

So darf ich Sie wohl nennen, denn seit dem 24. d. M., an welchem kritischen Tage — natürlich in der Nacht vom 24. auf den 25., denn alle großen Umwandlungen vollziehen sich in schlaflosen Nächten — hat sich eine Wiedergeburt in mir vollzogen. Ich weiß nun, daß ich einzig und allein an Ihnen und unserem lieben Lino*) wahre und aufrichtige Freunde besitze. Alle anderen (folgen Namen) . . . haben mich schändlich verraten. Sie sind auf immer ausgelöscht aus meinem Gedächtnisse. — Doch nun zur Sache. Ich habe in letzter Zeit oftmals Ihrer gedacht. Heute nacht träumte mir auch von Ihnen. Ich nannte Sie mein liebes Roserl, trotzdem wir uns wacker über unterschiedliche Thematas herumstritten. Das soll uns aber nichts anhaben, vielmehr denke ich, daß Sie von nun ab mehr denn je mein liebes Roserl sein werden, trotzdem wir künftighin nur aus der Ferne mehr verkehren sollen. Ich beabsichtige nach meiner Entlassung aus der Anstalt in die Schweiz zu flüchten und habe Luzern zu meinem Domizil erkoren. Nun aber hege ich den sehnlichen Wunsch, Sie, liebste Freundin, und Lino wiederzusehen und mich einmal Menschen gegenüber, die mich verstehen, auszusprechen. Besuche vonseiten anderer sogenannter Freunde und Freundinnen habe ich mir ausdrücklich verbeten. Wie vieles werde ich Ihnen zu erzählen haben! Denken Sie nur, daß ich zwei volle Monate unter den ärgsten Narren verbringen mußte. Ist es da zu verwundern, wenn ich in solcher Umgebung auch auf närrische Gedanken kam? Daß ich kein kompletter Narr geworden bin, dafür war ich denn doch zu vernünftig. So war ich freilich ein Narr unter Narren in dem Sinne, wie Goethe es im Kophtischen Lied meint. Schließlich bin ich doch der geblieben, der ich war, nur größer, weiser, reifer, ja ich möchte sagen lustiger und vor allem witziger bin ich geworden. Und wissen Sie, was noch? In meiner großen Not wurde ich auch Poet, und zwar ein ganz verteufelter Poet. Endlich — was ich so lange erstrebt! Meine künftigen Operntexte werde ich mir selber machen. Denken Sie nur, ich habe nicht weniger als vier Tetralogien im Kopfe, drei komischen Inhaltes, und eine von einer Tragik, die jeder bisherigen Tragödie spottet. Doch darüber mündlich ein Mehreres.

*) Rosa Mayreders Gatte: Hofrat Professor Karl Mayreder.

Zu meiner und nicht zumindest auch Ihrer Freude muß ich Ihnen noch mitteilen, daß mir schon im Oktober die Idee kam, Ihren 1. Akt und den Anfang des 2. Aktes von M. Venegas in mein Werk aufzunehmen. Da ich aber bereits so weit war, nahm ich auch noch die Jugendgeschichte mit in den Kauf. Wie das gelöst wird, sollen Sie mündlich erfahren. Kommen Sie mit Lino womöglich noch *heute* und bringen Sie die Novelle von Alarcon mit. Ich freue mich unsäglich auf unser Wiedersehen. Bis dahin in schmerzlicher Erwartung ganz der Ihrige.

Hugo Wolf.«

Nach der erschütternden Zusammenkunft in der Anstalt schrieb Wolf noch am gleichen Tage:

»Mein liebes Roserl!

Da die mir gestellte Frist meiner Entlassung — ich hoffe, am 15. Dezember, also gerade nach vierteljährlicher Gefangenschaft, frei zu werden — meiner Ungeduld zu lange anhält, trage ich Dir hiermit das brüderliche ›Du‹ an, hoffend, daß Du Dich daraufhin schwesterlich verhalten wirst. Trotz des schönen Wetters draußen ist es mir doch seit Eurem allzuraschen Fortgehen, als tappte ich nur mehr in Nacht und Grauen herum. Am liebsten hätte ich gesagt, wie es in einem meiner italienischen Lieder heißt: Komm alle Tage. Aber ein derartiges Verlangen verbietet mir die Bescheidenheit. Auch ist nicht alle Tage Sonntag. Für mich war der heutige mehr als nur ein Sonntag. Es war einfach ein Göttertag.
Dennoch war es recht ungeschickt von mir, die Mark Twainsche Maxime Euch zu proponieren: Verschiebe nie auf morgen, was Du auch übermorgen tun kannst, indessen werde ich mich bis dahin, so gut es gehen kann, gedulden.«

Es folgen einige kleine Wünsche betreffs Besorgung von Büchern, Tinte usw. Der Brief geht weiter:

»Auf übermorgen freue ich mich rasend. Kommt nur nicht zu spät, so etwa um zehn Uhr vormittags herum. Dann müßt Ihr mit mir im Garten spazieren bis ein halb zwei Uhr. Sollte Lino verhindert sein, was mir herzlich leid täte, so möge er später nachkommen und Dich abholen.
Vom ganzen Herzen Dein armer Wölfling.
Den Champagner und den unvermeidlichen Kuß müssen wir schon, so hart es mir ankommt, bis zum 15. 12. verschieben. Aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Gelt?«

An den Kopf des Briefes hatte er noch eingeflickt: »Nicht auf die Novelle von Alarcon vergessen! Ich werde Dein Wiegenlied doch auch beibehalten.«

Die Freundin war nun die einzige Person seines Kreises, mit der er zusammentraf. Zweimal in der Woche besuchte sie ihn; er war fröhlich und witzig, in gesteigerter Stimmung. Er drängte Rosa Mayreder, daß sie ihm verhelfen möge, endlich die Anstalt verlassen zu dürfen. Ungeduldig schrieb er Ende Dezember:

»Liebste Freundin!

Wie ich mich entsinne, kennst Du ja den Gerichtspsychiater Dr. Hinterstoisser persönlich. Könntest Du Dich nicht entschließen, dieser einflußreichen und maßgebenden Persönlichkeit einen Besuch zu machen und ihn veranlassen, noch am letzten Tage dieses höllischen Jahres in der Anstalt zu erscheinen. Ich habe Hinterstoisser im vorigen Jahre bei Tilgner*) kennengelernt, bei welcher Gelegenheit er auch Deiner rühmlichst gedachte. Hinterstoisser ist das Haupt der Kommission und hat schon einmal ein Gutachten über mein Befinden abgegeben, leider dazumal ein ungünstiges. Dr. Huber**) hat mir heute mitgeteilt, daß von seiten der Direktion meiner Entlassung nichts im Wege stehe. Es gilt also, die Kommission zu treten resp. den Hinterstoisser, der schon für seinen aggressiven Namen einen (sehr sanften) Tritt verdient, abgesehen davon, daß er mir seinerzeit ein schlechtes Zeugnis ausgestellt. Wenn Du's also noch am Mittwoch bewerkstelligen kannst, den Mann mit Deinem Besuch zu beehren, so tu's, denn die Zeit drängt. Sonst müßtest Du unbedingt am Samstag Dich aufmachen, damit am Freitag noch die Kommission zusammenträte und sich hier einfände, woraufhin ich sofort entlassen sein würde. Selbstverständlich dispensiere ich Dich dann von einem Besuche bei mir.

Nach Deinen letzten Enthüllungen habe ich mir's überlegt, bei Dir Quartier zu nehmen, und zwar wegen der Hausmeistersleute. Ich werde demnach im Hotel Tegethoff die paar nötigen Tage verbleiben.
Alles weitere mündlich. Im Vorhinein herzlichst dankend für Deine großen Bemühungen immer Dein getreuer

Wölfling.

Meine Angelegenheit untersteht der Polizeibehörde. Wenn ich von Neujahr ab noch in der Anstalt sein sollte, bitte ich Dich, Deine Besuche, wie lieb sie mir auch sind, einzustellen. Vom 1. Januar ab empfange ich keinen Menschen mehr in der Anstalt, schreibe auch von hier aus an niemanden. Nimm mithin für alle Fälle schon heute meine Glückwünsche zum neuen Jahr entgegen. Dir und Lino ein herzliches Prosit!«

*) Berühmter Wiener Bildhauer.
**) Der Anstaltsarzt.

Der Zustand Wolfs gestattete seine Freilassung noch nicht. Da Frau Mayreder ihm dies nicht direkt sagen konnte, schrieb sie ihm, er müsse noch einige Wochen Geduld bezeigen. Er antwortete darauf:

»Teuerste Freundin!

Noch ehe Deine liebevollen Zeilen nebst dem herrlichen Blumenstock — für beide innigsten Dank — eintrafen, ward ich schon durch den Direktor anläßlich seiner Morgenvisite über den Stand der Dinge aufgeklärt. Du mußt dem Direktor tüchtig zugesetzt haben, daß er heute von selber sein unheimliches und unheilvolles Schweigen endlich brach. Ich brauche Dir den Inhalt seiner Auseinandersetzungen wohl nicht mitzuteilen, da er mir ungefähr dasselbe sagte, was Deine Zeilen über jenes Kapitel enthalten. Mithin werde ich voraussichtlich Ende Januar die Anstalt verlassen . . . Nun danke ich Dir nochmals für Deine unverantwortlich großen Mühewaltungen und verspreche Dir, all Deine Ratschläge zu befolgen. Hoffentlich läßt Ihr Euch Dienstag oder Mittwoch bei mir sehen. Zum neuen Jahre allen Himmelssegen. Von ganzem Herzen

Dein Wölfling.«

Wien, 31. Dezember 1897.
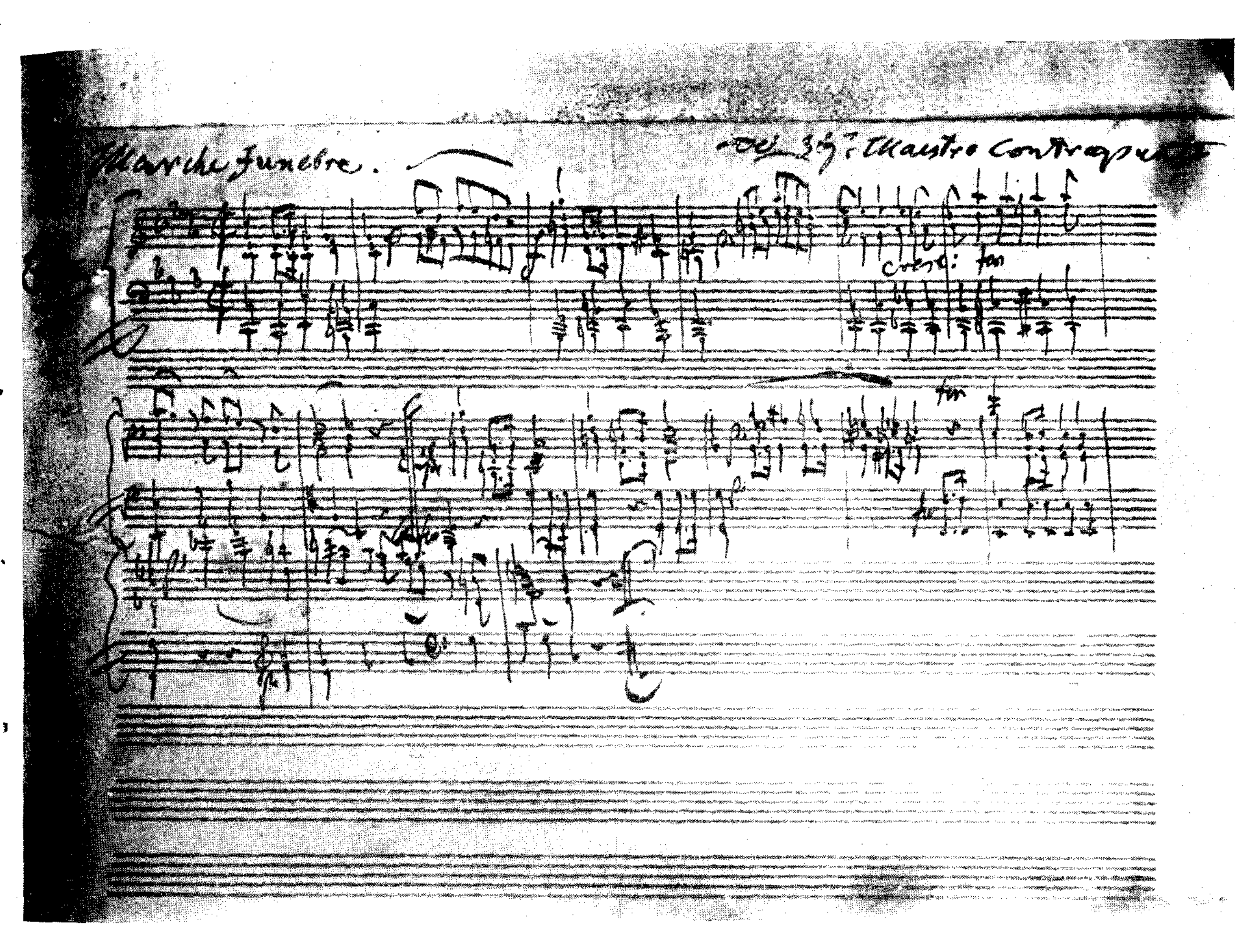
Ende Januar wurde Wolf aus der Anstalt annähernd gesund entlassen und blieb es nun Monate hindurch. Im Oktober 1898 verfiel er wieder der Krankheit; auf seinen eigenen Wunsch wurde er in die Landesirrenanstalt gebracht, die er bis zu seinem am 22. Februar 1903 erfolgten Tode nicht mehr verließ.

STRUKTURELLE GRUNDBEDINGUNGEN DER BRAHMSSCHEN SONATENEXPOSITION IM VERGLEICH ZUR KLASSIK

VON

EDWIN V. DER NÜLL-BERLIN

Johannes Brahms hat insgesamt 39 zyklische Werke geschrieben, deren erster und häufig auch letzter Satz das Gerüst der Sonatenform verwendet: 8 Werke für Orchester, 4 Konzerte für Solo und Orchester, 17 Kammermusikwerke (Besetzung vom Klaviertrio bis zum Streichsextett) und 10 Sonaten (für Klavier allein und Klavier mit anderen Instrumenten). Da die genannten Werke allein schon in der Themenexposition des ersten und letzten Satzes Merkmale aufweisen, die in der Klassik nicht existieren, dürfte eine Erörterung dieser Eigentümlichkeiten angängig sein.



Marche funebre — eine Komposition Mozarts?

Nicht auf die Novelle von Alarcon vergessen!
Ich werde Dein Wiegenlied doch auch beibehalten.
Besitzest Du das 1. Heft meiner 6 Lieder für Frauenstimme?

Mein lieber Roserl!

Da die nie geahnte Freude meiner Entlassung aus der Anstalt – ich hoffe am 15. Jänner, also gerade nach vierteljähriger Gefangenschaft, frei zu werden, meine Ungeduld zu lange erhält, trage ich Dir hiermit das brüderliche Du an, hoffend, daß Du Dich daraufhin mir gegenüber schwesterlich verhalten wirst. Trotz des schönen Sonnenscheins draußen ist es mir doch seit Eurem allzu raschen Fortgang, als tappte ich nur mehr in Nacht u. Grauen herum. Am liebsten hätte ich gesagt, wie es in einem meiner italienischen Lieder heißt, „komm alle Tage". Aber ein derartiges Verlangen verbietet mir meine Bescheidenheit. Auch ist ja nicht alle Tage Sonntag. Für mich war der heutige mehr als nur ein Sonn- od. Feiertag. Es war einfach ein Göttertag. Dennoch war es recht ungeschickt von mir, die Mark Twain'sche Mattinée Euch zu proponieren: verschiebe nie auf morgen, was Du auch übermorgen schon kannst, indessen werde ich mich bis dahin, so gut es gehen mag, gedulden.

Vergiß mir ja nicht den A. v. Winterfeld sogleich anzuschaffen. Vor allem die Manöver von Alt-Klücken u. die humoristischen Soldatengeschichten. Du wirst Dich bei dieser Lectüre königlich gaudiren.

Nun noch eine Bitte: In der Nähe von der Tabakfabrik Heugasse 6 befindet sich der Greislerladen Freinsberger. Der treffliche Mann gebietet über eine ebenso treffliche schwarze Galläpfeltinte. Sei so gut u. besorge mir ein derartiges Fläschen zu 10 Kreuzer.

Auf übermorgen freue ich mich rasend. Kommt nur nicht zu spät, so etwa um 10 Uhr Vormittag herum. Dann müßt ihr mit mir im Garten spazieren bis ½ 2 Uhr. Sollte Heine verhindert sein, was mir herzlich leid thäte, so möge er später nachkommen u. Dich abholen.

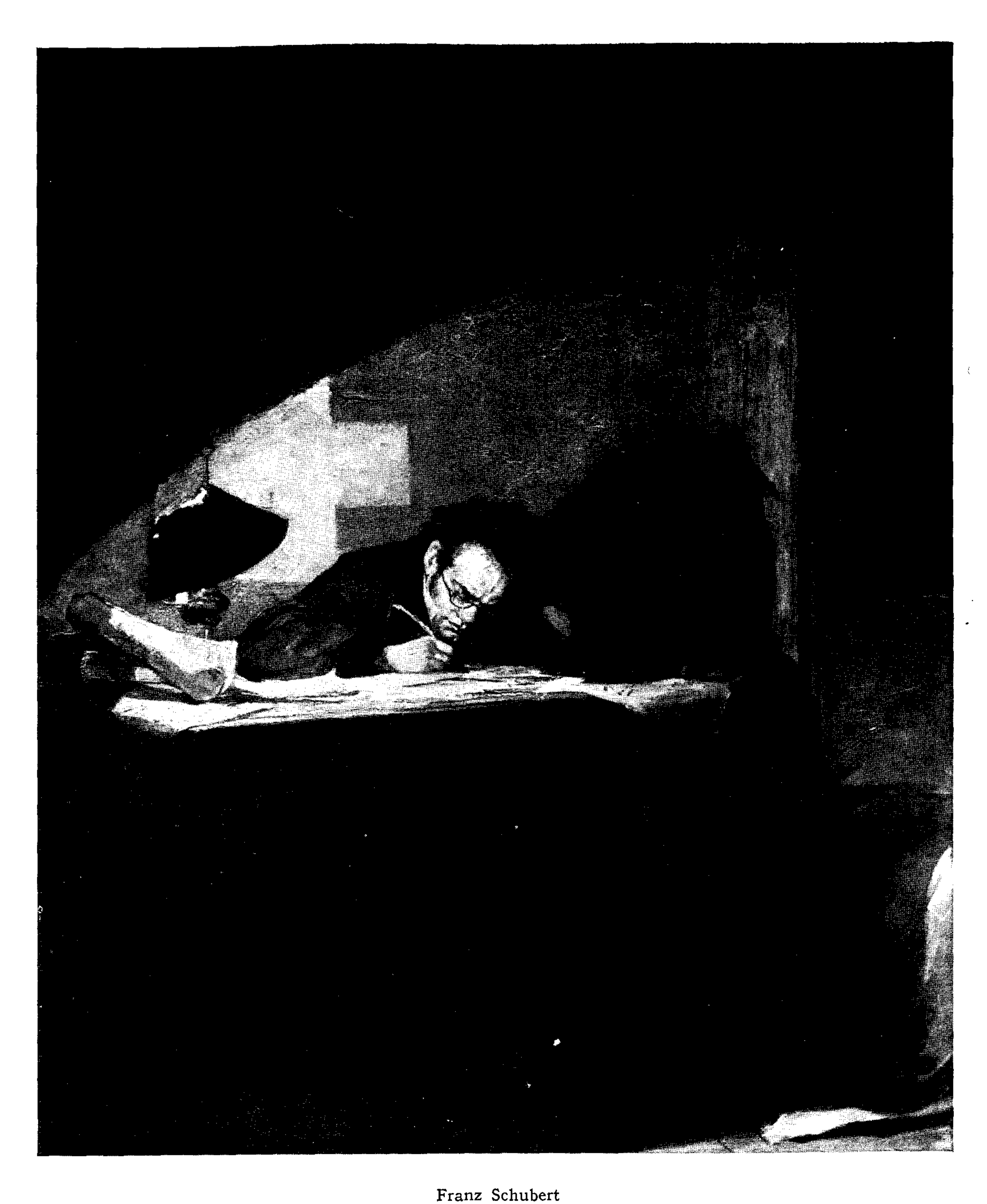
Von ganzem Herzen Dein armer
Wölfing.

Den Champagner u. den unvermeidlichen Kuss müssen wir schon, sobald er mir ankommt, bis zum 15/1 verschieben. Aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Gelt?

Ein Brief Hugo Wolfs aus dem Irrenhaus



Felix Weingartner
bei einer Orchesterprobe in Bukarest
Karikatur



Franz Schubert
Gemälde von Bacchi

Die publizierte einschlägige Literatur (ich nenne die Namen H. Riemann, K. Mennicke, H. Michel, S. Bagge, J. S. Shedlock, O. Klauwell, Blanche Selva) befaßt sich vorwiegend mit der vorklassischen Sonatenform. Die klassische und nachklassische Sonatenform findet auffallenderweise nur insoweit Berücksichtigung, als es um die speziell »Sonate« genannten Kompositionen geht*). Muß man die Erörterung der klassischen Sonatenform, abgesehen von dem verengerten Gesichtswinkel »Die Sonate« (Kammer- und Orchesterwerke fallen also weg) als lückenhaft in ihren Ergebnissen bezeichnen, so verdient die Darstellung der Sonatenform im 19. Jahrhundert ein absprechendes Urteil noch mehr. Man sieht in der Sonatenform nach Beethoven gern das »Verfallsprodukt« eines Typus, der bei Beethoven seine Vollendung fand. Erst recht die Lehrbücher exemplifizieren lediglich auf Mozart und Beethoven und — auf Mendelssohn. Häufig stößt man auf die Bemerkung, daß sich andere Meister weniger als Musterbeispiele eigneten, weil dort die Sonatenform bereits zuviel Unregelmäßigkeiten aufwiese. Ergo existiert die Sonatenform par excellence nur bei Beethoven und Mozart (und wie betont bei Mendelssohn). Alles vor Mozart war unentwickelte, alles nach Beethoven bereits im Verfall begriffene, d. h. im strengsten Sinne nicht mehr gültige Sonatenform. Berücksichtigt man den prozentual geringen Anteil, den Mozart und Beethoven an sämtlichen in Sonatenform geschriebenen Sätzen haben, so trägt die allgemein verbreitete Ansicht über den Strukturtypus der Sonatenform geradezu den Stempel mittelalterlicher Scholastizität. Wie jede Form ist auch die der Sonate nichts feststehendes, sondern als lebendige Erscheinung ein im Laufe der Zeit sich stets verändernder Organismus. Wohl hat man die Berechtigung, den Höhepunkt der Entwicklung bei Beethoven anzusetzen. Aber daraus folgt keineswegs die Freiheit, die Entwicklung der Nachbeethovenschen Sonatenform aus der Perspektive Beethoven ohne umfassende Kenntnis des Materials mehr oder minder leichthin als Verfall oder eklektische Neubelebung abzutun. Die Sonatenform ändert ihren Organismus auch im 19. Jahrhundert. Schon für Beethoven bedeutet die Sonatenform nichts Endgültiges. Seine Sonatenexposition zeigt von op. 1 bis zu den letzten Quartetten eine Entwicklung zur Konzentration an Zahl und Umfang der Gedanken (Ausnahmen: op. 106 und 125)**). Von »Unregelmäßigkeiten« der Brucknerschen Sonatenexposition weiß man dank seiner scharfblickenden Spezialisten. Damit sind wir am Ende wesentlicher und bekannter Erkenntnisse über die Sonatenexposition im 19. Jahrhundert***).

*) Die Arbeiten von Karl Nef, Michel Brenet, S. Bagge über Geschichte der Sinfonie berühren kaum Formpropleme, geschweige daß sie diese erörtern. Der Aufsatz von Vladimir Helfert „Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform" im A.f.M. 1925 befaßt sich mit dem frühen 18. Jahrhundert.

**) Hier wie stets, wenn keine besondere Bezeichnung erfolgt, ist der erste Satz gemeint.

***) Die mir durch die sachbedingte Rückständigkeit unserer bibliographischen Nachschlagewerke erst nach der Konzeption meines Aufsatzes bekanntgewordene Arbeit von Viktor Urbantschitsch „Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms" (Studien zur Musikwissenschaft XIV, Wien 1927) will ich folgendermaßen charakterisieren:

Die Besprechung der Brahmsschen Sonatenexposition erfordert die Aufstellung derjenigen Normen, welche für die klassische Sonatenexposition richtunggebend waren. Der einfachste Typus (»einfach« bedeutet nicht soviel wie »unentwickelt«) ordnet eine Anzahl von Gedanken geradlinig nacheinander an. Dem Hauptsatz (künftig Hs bezeichnet) mit ein oder zwei Themen folgt der Zwischensatz (Zws), diesem der Seitensatz (Ss) mit ein oder mehreren Themen, woran sich der oder die Schlußsätze (Schls) und die Coda (aus dem Hs oder Ss Material bestritten) hängen. Als Vertreter dieses »Kettenprinzips«, wie ich es nennen möchte, zitiere ich Beethoven op. 18 und op. 59 Nr. 1 und 2. Eine zunächst bescheidene Modifikation des Kettenprinzips findet in der Sonatenexposition Mozarts und Beethovens häufig durch die einfache oder variierte Wiederholung zweier Gedanken nach Aufstellung des zweiten statt. Der Hs oder Ss haben zwei Themen, die zweimal auftauchen in der Folge: ABAB. Beispiele für diese Ss-Form: Beethoven op. 97 und Mozart K. V. 332; für diese Hs-Form: Beethoven op. 92, op. 130. Hier muß eine Stellungnahme zu der schulmäßigen Auffassung von Hs und Zws erfolgen. Der Hs gilt als beendet, wenn er (nach Ausweichungen in verwandte Tonarten) die Haupttonart durch Kadenz bestätigt. Mit Eintritt des Tonikaakkordes läßt man den Zws beginnen. Die *durchaus schematische* Aufteilung der Form hat solange ihre Berechtigung, wie die strukturelle Beschaffenheit lediglich von den tonartlichen Ereignissen abhängig gemacht wird. Nimmt man aber statt dessen das thematische Material und seine Anordnung als primär an, dann ergeben sich zwei gänzlich verschiedene Typen des Hs-Zws-Teils in der Sonatenexposition. Das *einfache* Kettenprinzip läßt den schulmäßig als Zws bezeichneten Teil mit einem neuen Gedanken beginnen (Mozart, die meisten der zehn großen Streichquartette; Beethoven, op. 70 Nr. 1 und 2). Das abgewandelte Kettenprinzip (Gedankenwiederholung nach dem Schema ABAB) jedoch greift bei Eintritt des schulmäßig Zws genannten Teils auf den ersten Hs-Gedanken zurück (Beethoven op. 1 Nr. 3). Dieser zweite Typus des Hs-Zws-Teils hat naturgemäß starke Bindungen zwischen Hs und Zws, da der thematische Gehalt des Zws dem Hs entstammt. Der erste Typus besitzt einen tatsächlich selbständigen Zws-Teil; denn er ist durch eigenen Gedanken *und* seine modulatorische Zweckbestimmung organisch vom Hs unabhängig. Aber der zweite Typus verbindet den Hs-Zws-Teil zu einer inneren Geschlossenheit, die nur mit dem Schematismus schulmäßiger Analyse durchschnitten werden kann. Ich möchte daher den zweiten Typus des Hs-Zws-Teils wegen seiner thematischen Struktur lieber als Einheit auffassen. Als erweiterten Hs, der die modulatorischen Vorgänge des

---

Urbantschitsch stellt parallel der Entwicklung Brahms' eine Typologie seiner Sonatenformen, speziell der Expositionsformen auf. Seine Darstellung will die Vielgestalt Brahmsscher Expositionen begreiflich machen, ist deshalb vielfach in Einzelheiten deutlicher, läßt aber Klarheit in grundsätzlichen Erkenntnissen vermissen. Seine und meine Erörterungen decken sich in keiner Weise, ergänzen sich bestenfalls. Ich lehne es jedoch ausdrücklich ab, mich mit den Anschauungen von U. vorbehaltlos zu identifizieren.

Zws in sich einbezieht und so den selbständigen Zws verdrängt (Chopins Sonate h-moll, op. 58, ist ein sehr demonstratives Beispiel).
Ich sprach bisher vom Kettenprinzip und seiner Modifikation. Die Abwandlung des einfachen Kettenprinzips bedeutet für den klassischen Ss und Schls nichts Wesentliches. Mit Bezug auf den Hs und Zws ergeben sich wichtigere Strukturänderungen. Die Modifikation des Kettenprinzips schafft fernerhin den Übergang zu einem zweiten Prinzip, welches die Sonatenexposition strukturell bedingt. Wenn nämlich in der Gedankenwiederholung nach dem Schema ABAB der vierte Teil (B) fortfällt, so bleibt ein dreiteiliges ABA-Schema übrig, in welchem der verbliebene Teil B den Charakter einer Episode annimmt. Die klassische Sonatenexposition hat eine derartige Struktur nur im erweiterten Hs (den einzigen Fall einer Ss-Episode habe ich in Beethovens Es-dur-Konzert op. 73 gefunden). Der episodenartige Teil B im erweiterten Hs der klassischen Sonatenexpedition ist mit *gedanklich unbedeutendem* Material, oft mit Gängen, stereotypem Figurenwerk usw. gefüllt. Vgl. hierzu Beethoven op. 1 Nr. 2, op. 31 Nr. 3, op. 97, Sinf. 3—5; Mozart Sinf. D-dur (K. V. 504) und g-moll. Das Prinzip, welches im erweiterten Hs der klassischen Sonatenexposition den episodenartigen Teil schafft, nenne ich Klammerprinzip. Seine Bedeutung wächst in der Brahmsschen Sonatenexposition erheblich.
Das Kettenprinzip und das Klammerprinzip sind also die beiden Pole, um welche sich die strukturellen Typen der klassischen Sonatenexposition gruppieren. Beide Prinzipien bestimmen auch die Strukturtypen der Brahmsschen Sonatenexposition.
Die Brahmssche Sonatenexposition zeigt gegenüber der klassischen des »mittleren« und »letzten« Beethoven Neigung zu fülliger Breite. Man könnte ihren Umfang nach der Sonatenexposition des »ersten« Beethoven und Mozarts orientieren, ohne damit innere Strukturparallelen zu ziehen. Die Analyse der Brahmsschen Sonatenexposition, die Zerlegung in ihre Hauptabschnitte und die Bestimmung ihrer Grenzen macht größere Schwierigkeiten als die der klassischen. Die Ursachen liegen sowohl in der Beschaffenheit des thematischen Materials als in der harmonischen Anlage. Die Brahmssche Sonatenexposition ist im thematischen Material, in der Konzentration und Durcharbeitung der Gedanken viel mehr auf gleichmäßige Spannungshöhe bedacht. Hingegen findet in der klassischen Sonatenexposition eher ein Steigen und Fallen der Spannungshöhe statt. Die verbindenden Teile, die Zwischenglieder, die Episoden, besitzen bei Brahms profilierte Prägung ähnlich den Kernteilen. Die gleichen Teile haben in der Klassik nicht die intensive Durcharbeitung und verlieren an gedanklicher Konzentration; sie erfüllen geradezu die Aufgabe, Entspannung herbeizuführen, um mit dem Eintritt der Kernthemen (es handelt sich um die Hs- und Ss-Themen) durch den erzeugten Kontrast die Spannungskurve in die Höhe zu treiben. Der Eintritt des Kernthemas braucht nicht unbedingt die Spannungskurve ruckartig hochzujagen, wenn

es auch meist geschieht, weil der vorhergehende Teil konsequent auf Verflachung angelegt ist (Mozart K. V. 475, Hs; Beethoven op. 10 Nr. 1, Hs). Es gibt Fälle, in welchen der Eintritt des Kernthemas durch steigende Spannungskurve vorbereitet wird. Als Steigerungsmittel fungiert in der Regel ein dynamisches, das Crescendo (Beethoven op. 60, Hs).

Die klassische Sonatenexposition legt ihren Organismus durch stark wechselnde Intensität auf Spannung und Entspannung an. Sie erzielt dadurch Kontrastwirkungen. Die Brahmssche Sonatenexposition kennt derartig gezeugte Kontraste in der großen Überzahl nicht. Da sie aber (das gehört zum Wesen der Sonatenform) auf Kontraste angewiesen ist, muß sie fortdauernd intensiv durchgearbeitete Gedanken gegeneinander setzen, und zwar gerade an den Stellen, welche die Klassik mehr mit leichter Hand bearbeitet. Ich möchte nun diese für Brahms dokumentarische Gesetzmäßigkeit am Schema der Sonatenexposition erläutern und dabei die jeweiligen Typen charakterisieren. Es wurde oben erwähnt, daß das Klammerprinzip bei Brahms zu erhöhter Bedeutung gelangt. Das zeigt sich schon in dem erweiterten Hs seiner Sonatenexposition. ABA-Schema im erweiterten Hs haben folgende Sätze: op. 5, 15, 25, 34, 36, 36 Finale, 51 Nr. 1, 68, 73 Finale, 77, 78, 80, 87, 90 Finale, 101, 108. Der episodenartige Teil B, welcher in der Klassik von schwacher Prägung bleibt, steigert sich bei Brahms zu persönlicher, intensiver Bildung, die an Prägnanz dem Kopfthema nahekommt. Die Spannung hält sich fast auf gleicher Höhe im erweiterten Hs. Die Ursachen der verstärkten Konzentration in der Episode des erweiterten Hs zu untersuchen, ist Aufgabe einer historischen Klarstellung der Sonatenexposition zwischen Beethoven und Brahms und auch Aufgabe der Psychologie, also der musikalischen Ästhetik. *Eine* Aussage kann man auf Grund des vorliegenden Materials machen. Das Kopfthema der klassischen Sonatenexposition hat oft dualistischen Charakter (Beethoven op. 1 Nr. 3, op. 10 Nr. 1, op. 55, op. 60; Mozart K. V. 475), um bereits im ersten Gedanken den Keim für dramatische Entwicklungen zu erhalten. Dualistische Kopfthemen fehlen bei Brahms (lediglich in op. 26 gibt es einen schwachen Ansatz zu dualistischer Formung). Brahms ersetzt also den fehlenden dramatischen Keim im Kopfthema durch entsprechend verstärkten Kontrast in der Episode des erweiterten Hs.

Das Klammerprinzip ergreift aber bei Brahms über den erweiterten Hs hinaus den Ss. Ss mit Episode nach dem Schema ABA habe ich in der klassischen Sonatenexposition mit Ausnahme des erwähnten op. 73 von Beethoven nirgends entdeckt; bei Brahms in folgenden Werken: op. 8, 15, 26, 34, 60, 73 Finale, 78, 80, 83, 98, 102, 108, 108 Finale. Solange die Lücke in der Entwicklung zwischen Beethoven und Brahms noch nicht bearbeitet ist, hat diese Ss-Struktur den Anspruch, Brahmssche Eigentümlichkeit zu sein. Die dreiteilige Anlage des Ss schiebt den beiden Eckteilen oft nur die Rolle eines kontrastierenden, rhythmisch akzentuierten Rahmens zu, gegen den sich das

eigentliche Gesangsthema abhebt, oder das Gesangsthema schließt einen rhythmisch kontrastierenden Teil ein. Auf alle Fälle beabsichtigt die dreiteilige Ss-Anlage die Erzeugung eines Kontrastes, um die Spannungswellen der klassischen Sonatenexposition, welche durch ausgeprägtes Steigen und Fallen der Intensität in Arbeit und Erfindung entsteht, zu ersetzen.
Das Klammerprinzip beherrscht in einigen Expositionen sowohl den Hs wie Ss, oder zumindest Hs und einen der Ss oder Schls, d. h. es tritt mehrmals in Erscheinung (was in der Klassik nie geschieht): op. 15, 34, 80, 73 Finale, 78, 108. Hier liegt also die Verwirklichung des Klammerprinzips in Reinkultur vor. Die angeführten Expositionen beanspruchen nach den vorangegangenen Erörterungen kein besonderes Wort.
Die übrigen, nicht aufgezählten Werke richten ihre strukturelle Beschaffenheit nur nach dem in der Klassik dominierenden Kettenprinzip und seiner Abwandlung: op. 1, 2, 11, 16, 18, 38, 40, 67, 73, 88, 90, 99, 81, 100, 111, 115, 120. Für sie gilt trotz ihrer äußeren Anlehnung an überkommene Strukturtypen der Mangel an unwichtigen Teilen, das Fehlen einer wellenförmigen Spannungskurve und demgemäß das Streben nach Kontrastierung mit Teilen von annähernd gleicher musikalischer Intensität.
Die verschiedenen Expositionstypen der Brahmsschen Sonatenform entstehen durch das Ketten- und Klammerprinzip, sowie deren Mischung. Man könnte die Frage aufwerfen, ob das von Brahms so stark entwickelte Klammerprinzip in Zusammenhang stehe mit bestimmten Gattungen, welche den Typus der Sonatenexposition von ihrer Eigenart abhängig machen. Das muß verneint werden. Hauptsatzepisoden gibt es in der Klaviersonate (op. 5), im Klavierkonzert (op. 15) ebenso wie im Streichquartett (op. 51 Nr. 1), der Sinfonie (op. 68), der Violinsonate (op. 108). Seitensatzepisoden finden sich im Klaviertrio (op. 8), im Doppelkonzert (op. 102), in der Violinsonate (op. 108), in der Sinfonie (op. 98), im Quintett (op. 34). Ebenso erstrecken sich das *reine* Ketten- und Klammerprinzip über alle Gattungen der zyklischen Instrumentalmusik bei Brahms. Die Klassiker haben ebenfalls keine Unterschiede hinsichtlich der Typisierung nach Gattungen getroffen. Daß die Typen bei Brahms auch an die fortschreitende Entwicklung nicht gebunden sind, geht aus den durchlaufenden Opusziffern hervor.

Was Brahms wesentlich von der Klassik trennt, ist die nicht vorhandene wellenförmige Spannungskurve im Ablauf seiner Exposition, das Fehlen dualistischer Kopfthemen, womit ein Mangel dramatischer Anlage in Verbindung gebracht werden kann. Das Brahmssche Kopfthema stellt sich stets breit auf, verrät Neigung zu epischer Umständlichkeit. Erst nach einem gut vorbereiteten Ganz- oder Halbschluß erscheint in der Episode ein Kontrastgedanke zum Kopfthema. Diese Eigenart zeugt von musikantischer Musizierfreudigkeit, eine Anlage, die von Brahms über Reger bis auf den stärksten Vertreter gegenwärtigen Musikantentums, auf Hindemith, fortzuwirken scheint.

GEDANKEN ZUM AUFBAU EINES MUSIKALISCHEN GESAMTUNTERRICHTS

Musiklehre, Musikerziehung ist nur Teil einer größeren Entwicklung. Ihre Haltungen und Methoden wechseln nicht nach eigenem Gesetz, sondern sind abhängig vom Schicksal der Musik selbst. Neuer Aufbau einer Musiklehre*) ist eine der unmittelbarsten Forderungen der Gegenwart. Die Krise des Schaffenden, die eben überwunden scheint, wurde zu einer Krise des Hörers; aus ihr wurde eine Krise des Lehrenden. Lehre, Theorie der Musik, bezeichnet den weitesten ihrer Kreise, den, der am spätesten ins Mitschwingen gerät und von den Kräften des Zentrums erregt wird. Noch Reger und Schönberg schrieben Harmonielehren, die keinen Weg zu ihrem eigenen Schaffen wiesen.

Das ist nicht mißzuverstehen. Erkenntnis der Musik bedeutet nicht Erkenntnis gegenwärtiger Musik. Wenn in neuerer Zeit häufiger der schaffende Künstler zum Wort greift, um bestimmte Gesetze *seiner* Musik zu erklären, so ist das hier nicht gemeint. Die Krise der Erkenntnis und der Musiktheorie liegt tiefer; sie bezieht sich nicht auf unsere heutige Musik, sondern auf die Musik überhaupt.

Erkenntnis setzt nicht in der Erscheinung an, sondern in dem Weltbild, das hinter ihr steht. Sie ist Spiegelung des Menschen, des Menschentypus, der Generation, in welcher sie entsteht. Der romantischen Musik entsprach eine wesentlich *rationalistische* Musikanschauung. Das scheint nur auf den ersten Blick ein Widerspruch. Wie der Formwille der Romantiker trotz aller rhapsodischen Geste, aller schweifenden Phantastik und dem so oft betonten Willen zur Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit doch im Grunde in flächenhafter, klar gegliederter Periodik stagnierte, so ist ihre Erkenntnis darauf gerichtet, die Musik nicht zu verstehen, sondern zu erklären. Jene Musiktheorie definiert Melodie als eine Addition von Tönen, Harmonie als eine Addition von Klängen, Form als eine Addition von Motiven. Riemann bringt die gesamte Instrumentalmusik auf den Nenner der achttaktigen Periode und fügt, wo es nicht zu stimmen scheint, hinzu oder zieht ab. Auch die Hermeneutik, die poetisierende, auf Assoziationen beruhende Ausdeutung des Kunstwerks, gehört in diesen Zusammenhang. Denn auch sie will erklären, das Unmeßbare faßlich machen. Aus dieser Lage ergibt sich eine Methodik der Erkenntnis, welche unsere ganze Musiktheorie beherrscht. Sie arbeitet mit festen Maßen. Einmal gewonnene Maßstäbe werden mit unerbittlicher Starrheit durchgeführt. Sie werden dem Kunstwerk angelegt, und dieses wird so lange gedehnt, bis es paßt. An welcher Stelle das Maß ansetzt, ist dabei fast gleichgültig. Ob es das Auftaktigkeitsprinzip, die achttaktige Periode, die Logik der Quintverwandtschaft oder das Motiv ist, immer steht das gleiche Bild rationalistischer Ableitung des Größeren aus dem Kleineren durch Addition oder Multiplikation vor uns. Die Starrheit des Prinzips wird verstärkt durch die Isolierung der Gesichtspunkte. Die Theorie ist in Fächer eingeteilt, von denen keines mit dem anderen etwas zu tun hat. Noch immer haben wir eine Harmonielehre, welche ohne Rhythmus in Ganzen oder Halben denkt und welche von der Forderung des »strengen Satzes« aus alles melodische Leben abtötet. Und wir haben einen Kontrapunkt, der verschiedene Metren aufeinander bezieht, Zwei gegen Eins, Drei gegen Eins, und glaubt, was so entstehe, sei Polyphonie.

Durch diese Ablehnungen ist eine Richtung gegeben. Sie umspannt als »Musiklehre« von den ersten Anfängen an das *Zusammenwirken aller Kräfte im Organismus*. Schon am Aufbau einfachster Kadenzen sind Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form in gleicher Stärke beteiligt. Die Oberstimme der Kadenz hat nicht einen beliebigen melodischen Verlauf, sondern ihre Melodik ergibt sich zwangläufig aus den anderen Elementen.

Diese Feststellungen führen zu einer Änderung der Arbeitsmethode. Die Ergänzung eines gegebenen Basses oder eines gegebenen Soprans im strengen Satz ist ein konstruktiver Vorgang. Die fehlenden Stimmen können errechnet werden. Darum ist in der Musiklehre von den ersten Aufgaben an nichts anderes gegeben als das *Material*. Nun erst wird die Form ein selbständiges Element neben den anderen. Die kleinste Kadenz ist ein Stück lebendigen Wachstums; sie zu

*) Dieser Beitrag entstammt der Einleitung aus dem neuen Werk: *Musiklehre* von Prof. Dr. Hans Mersmann (Max Hesses Verlag, Berlin).

gestalten, heißt: Musik schaffen, Musik selbst leben. Ein aus der Überbetonung des Schöpferischen drohender Dilettantismus wird überwunden, wenn die eigene Leistung jederzeit (durch die Analyse) an den entsprechenden Inhalten des Kunstwerks gemessen wird. Damit aber wird die Musiklehre zu einem Teil der Musik. Zwischen dem Kunstwerk und seinen Naturgesetzen und den Gesetzen einer Musiktheorie darf kein grundsätzlicher Gegensatz mehr bestehen.

Ansetzen nicht bei der vollendeten Erscheinung, sondern bei ihren Wurzeln, fordert eine *überzeitliche* Anschauung der Musik. Eine Harmonielehre ist abzulehnen, deren Grenzen Haydn und den mittleren Beethoven einschließen und die schon an Schubert, noch mehr an Wagner, vollends an der Gegenwart zerbricht. Eine Kontrapunktlehre ist zu verwerfen, wenn sie, selbst einer völlig homophonen Zeit entstammend, nicht einmal die Polyphonie Lassos und Palestrinas, geschweige denn die Dufays zu begründen vermag. Wir erkennen, daß die Begriffe Form oder Melodie, wie wir sie für die Musik schlechthin gebrauchen, lediglich *einer* Epoche entstammen, daß Melodie um 1400 und um 1700 kaum etwas miteinander zu tun hat.

Von hier aus entsteht eine veränderte Perspektive der *Polyphonie*, wie sie der zweite Teil der Musiklehre aufzubauen versucht. Polyphonie ist nicht ein technisches Prinzip, das man jeder Musik willkürlich aufsetzen kann, sondern wächst aus jener älteren »reinen« Melodik als Notwendigkeit. Ihr Aufbau setzt nicht in der Zweistimmigkeit, sondern in der Einstimmigkeit an und unterscheidet scharf und grundsätzlich eine reine, *lineare* Polyphonie, welche unmittelbar aus der Melodik entsteht, und eine spätere, *konstruktive* Polyphonie, die durch funktionelle Harmonik gebunden ist. Der eine Weg führt über Dufay zurück zu den Anfängen der abendländischen Musik, der andere zu Bach. Die beiden letzten Teile sind Ausbau. Die innere Ausgewogenheit der Elemente wird im 19. Jahrhundert durchbrochen. Das Übergewicht der *Harmonik* bedeutet eine Preisgabe des unmittelbaren Zusammenhangs mit Melodik und Form. Darum werden die komplizierteren Erscheinungsformen, wie Terzverwandtschaft und Chromatik, aus dem Zusammenhang herausgelöst. Der Weg führt hier bis in die funktionslose Harmonik der Gegenwart. Für die Bezeichnung harmonischer Vorgänge wurde im ersten Teil eine ganz einfache Funktionsanalyse, im dritten eine Stufenbezeichnung durchgeführt. Dies geschah, um die harmonische Analyse nicht unnötig zu komplizieren, und ist, nachdem über den Standpunkt kein Zweifel mehr herrschen kann, lediglich eine Frage praktischer Zweckmäßigkeit.

Im Mittelpunkt des letzten Teiles steht der *Formbegriff*. Nachdem er bis dahin aus dem Zusammenwirken der Elemente als architektonisches Prinzip gewonnen war, wird er nun aus der Melodik begründet. Er führt über Periode und Thema bis in die Nähe der Sonate.

Bei dieser notwendigerweise einseitigen Gegenüberstellung der Standpunkte handelt es sich nicht nur um einen Gegensatz der Methoden. Im Klassenunterricht einen gegebenen Baß im strengen Satz vierstimmig auszubauen, das gibt bei zwanzig Teilnehmern das Idealbild zwanzig Takt für Takt gleicher Lösungen und den Maßstab von richtig und falsch. Einen Kadenzverlauf aber nur seinem harmonischen Baumaterial und seiner Form nach festzulegen und die harmonischen Spannungsvorgänge melodisch und rhythmisch in gleicher Intensität zum Ausdruck zu bringen, das ergibt unter den gleichen Bedingungen fünfzig bis sechzig verschiedene Lösungen und die gemeinsame Feststellung: besser oder schlechter, organisch oder nicht ausgewogen. Und wenn wir der alten Definition: Melodie sei eine Addition von Tönen, das Wort Ernst Kurths »Melodie ist strömende Kraft« entgegenstellen, so wird klar, daß es sich hier nicht um eine Methode handelt, sondern um ein Weltbild, dem Musik und Musikerziehung sich einordnen.

Verbindung und Zusammenfassung aller einzelnen »Fächer« wird das Ziel eines musikalischen *Gesamtunterrichts*. Er schließt die drei Grundfächer: Musiklehre, Musikerkenntnis (Analyse) und Musikgeschichte zu einer Einheit zusammen. Auch diese drei Hauptfächer sind nur verschiedene Perspektiven für die gleichen Inhalte. Die *Musiklehre* setzt eine ihr innerlich und methodisch entsprechende Analyse voraus. Auch *Analyse*, Erkenntnis des Kunstwerks, ist exakte und intensive Arbeit. Sie erwächst aus einem Durchdringen aller elementaren Zusammenhänge der Musik, aller kleinsten melodischen, harmonischen, rhythmischen und formalen Spannungsvorgänge, aus denen das Organische, das Individuelle des einzelnen Kunstwerks erkennbar wird. Eine *Musikgeschichte*, die sich diesem

Zusammenhang einordnet, kann nur aus dem Erlebnis des Kunstwerks abgeleitet werden. Gemeinsames Singen oder Hören führt zu Verallgemeinerungen und zur Erkenntnis der Entwicklungsgesetze. Die zahlreichen neuen Veröffentlichungen alter Musik, besonders der Jugendmusikbewegung, ermöglichen eine Umspannung eines beträchtlichen Teiles der abendländischen Musikgeschichte. So erscheinen historische und analytische Betrachtungsweise des Kunstwerks nur als Veränderung des Blickpunkts demselben Stoff gegenüber, der in der Musiklehre in eigener, praktischer Arbeit gewonnen wird.

Ich möchte diesem Zusammenhang, in dem die Musiklehre steht, hier noch in einigen Worten nachgehen, um sie diesem größeren Kreise einzuordnen. Ihre Gliederung, ihr Zusammenwirken mit Analyse und Musikgeschichte ist methodisch ohne Schwierigkeiten durchführbar. Auf Grund praktischer Erfahrungen will ich mit wenigen Stichworten den Aufbau einer viersemestrigen seminaristischen Ausbildung kennzeichnen, wie er sich von hier aus ergibt. Ein *Unterbau* gibt als Grundlage für die Musiklehre eine umfassende Gehörbildung, als Grundlage für die Analyse eine musikalische Elementarlehre, Kenntnis der Formbegriffe usw. und als Vorarbeit für die Musikgeschichte den äußeren Abriß der Entwicklung, die allgemeinen und biographischen Zusammenhänge. Dann baut sich der Gang der Arbeit etwa so auf:

Semester	Musiklehre	Musikerkenntnis (Analyse)	Musikgeschichte
1.	Einheit der Elemente (Harmonik, Melodik, Rhythmik, Form)	neues und älteres Volkslied	antike Musik, Einstimmigkeit (Gregorianik, Minnesang), Volksmusik
2.	reine Melodik, Polyphonie (lineare u. konstruktive Polyphonie)	Bach: Präludium u. Fuge, ältere Vokalmusik	Geschichte der mehrstimmigen Musik bis 1600
3.	Ausbau der Harmonik (Generalbaßbearbeitungen)	Ablaufsformen, (Tanz, Lied, Vokal- u. Klaviermusik)	Generalbaßzeitalter (1600—1750)
4.	Formlehre (bis zur Sonate)	Entwicklungsformen (Sonate, Symphonie)	von 1750 bis zur Gegenwart

Um diese drei Hauptfächer, den eigentlichen Träger eines musikalischen Gesamtunterrichts, sind die anderen in einer klassenmäßigen Ausbildung notwendigen Fächer wie Pädagogik, Instrumentenkunde, Akustik, Literatur- und Kunstgeschichte herumgelagert. Sie sollten auf der einen Seite zum Instrument und zur praktischen Musik führen, auf der anderen über Rhythmus und Bewegung zu Gymnastik und Sport, zur Verschmelzung von Geist und Körper.

Hans Mersmann

SCHULE UND CHORGESANG

ZUR VIII. REICHSSCHULMUSIKWOCHE IN HANNOVER

Vor mehreren Jahren stellte ein sehr bekannter Generalmusikdirektor im Hinblick auf die Teilnehmer der Reichsschulmusikwoche in Hamburg die sehr erstaunte und völlig verständnislose Frage: Was machen denn die hier? — Im letzten Jahre ereignete es sich in München, daß ein gefeierter Komponist vor einem Riesenauditorium von Musikpädagogen Ratschläge für den Musikunterricht erteilte und dabei ein Eingehen auf den »Freischütz« empfahl. Zwei kleine Tatsachen, die blitzartig die noch immer vorhandene Kluft zwischen unserer »offiziellen« Musikpflege und der Musikerziehung erhellen. Vom Kothurn der »höheren Tonkunst« schaut man erhaben auf das heiße Bemühen der Pädagogen herab.

Was hat das schließlich mit Kunst zu tun? Daß wir bereits seit Jahren uns in der Schule erfolgreich bemühen, »von unten her« das Verständnis für Musik zu wecken und in den Geist der großen Tonwerke einzuführen, scheint den verantwortlichen Trägern deutscher Musikkultur unbekannt zu sein. Sie *sollten* sich darum kümmern, denn sie müßten endlich wissen, daß ihr ganzes Streben und Schaffen in der Luft hängt, wenn ihm nicht der geeignete Boden bereitet wird.

Wir wollen aber auch die andere Seite nicht vergessen, sie sogar nachdrücklich unterstreichen. Es gibt in Deutschland eine große Zahl von Städten, die ihre künstlerischen Veranstaltungen in den Dienst der Musikerziehung stellen, die sich durch regelmäßige Veranstaltungen von *Jugendkonzerten* ein neues aufnahmebereites Publikum zu schaffen suchen, die grade dadurch für die *Schulmusik* viel Segen stiften. Und es gibt auch »Generalmusikdirektoren«, die diese Aufgabe mit allem wünschenswerten Ernst auffassen. In den letzten Jahren ist hierzu immer stärker auch das *Chorgesangwesen* getreten. Freikonzerte für die Schuljugend werben für das deutsche Lied, werben für die Pflege echten Volksgesanges. Das *Chorvereinswesen* macht gegenwärtig einen heilsamen Prozeß innerer Wandlung durch. Durch Statuten, Paragraphen und andere Tabulaturen, die noch von der Meistersingerei herstammen, schimmert ein echt menschliches Streben hindurch. Diese innere Regeneration kann nur dadurch erreicht werden, daß sich der Chorgesang auf die Jugend einstellt. Aus ihr muß sich ständig der *Nachwuchs* rekrutieren. Aus ihr müssen neue seelische und künstlerische Antriebe kommen. Der Bund zwischen Schule und Chorgesang ist seit Jahrhunderten sozusagen traditionell besiegelt. Wenn in der Schule nicht der Grund für die Musikausübung gelegt wird, steht es mit der musikalischen Volkskultur bedenklich. In Zeiten des Verfalls der Schulmusik dominiert der Einzelne, die virtuose Leistung, das individualistische Prinzip. Daß hierbei hohe Kunstwerte entstehen können, zeigt die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Zugleich aber wird dadurch der Riß zwischen Kunst- und Volksmusik erweitert, die Masse wandert zum Kitsch, zur Pseudokunst ab. Unsere Zeit sucht leidenschaftlich die Annäherung beider Bezirke, hofft die verloren gegangene *Einheit* wiederzugewinnen. Diese Einheit — auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet eine Utopie — *kann* erreicht werden, kann wenigstens in einem Punkt Wirklichkeit werden: im *Chorgesang*. Daß Menschen verschiedenster Berufsschichten, Menschen von stärkster Unterschiedlichkeit im Bildungsmäßigen im Liede die einigende Kraft spüren, im Liede weltanschauliche Gegensätze überbrücken können, ist das ewige Wunder des Gesangs und nur des Gesangs.

Schule und Chorverein müssen daraus lernen, müssen im Glauben an diese bindende Macht der Musik sich gegenseitig stützen und tragen. Auf der Reichsschulmusikwoche in Hannover (30. September bis 5. Oktober) finden sich Schulmusiklehrer und Chorgesangsleiter aller deutschen Länder zusammen, um sich über die Fragen eines engeren Zusammenschlusses auszusprechen. Was tut not? Eine verstärkte Pflege der Musik besonders in den *Volksschulen*, die Überwindung des musikalischen Analphabetentums. Ferner: Überwindung des »technischen« und »mechanistischen« Prinzips, lebendige Musikübung, Aktivität! Freilich, weder Schule noch Chorverein können auf gesichertes musikalisches Rüstzeug (in der Stimmbildung und Musiktheorie) verzichten. Als Vorbild kann Greiners Singschule in Augsburg gelten, die eine organische Entwicklung der jugendlichen Stimme vom Kindheitsalter bis zur vollen Reife durchführt. Hier ist jeder Riß, jeder plötzliche Übergang vermieden.

Die »Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen«, die die vier großen Bünde: den deutschen Sängerbund, den deutschen Arbeitersängerbund, den Reichsverband gemischter Chöre und die Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine umfaßt, wird sich »offiziell« an der Hannoverschen Woche beteiligen. Freuen wir uns über diese Vereinigung, die aufs neue den Beweis für die Notwendigkeit der Fortführung der Reichsschulmusikwochen erbringt.

Es geht um die Kunst, es geht um mehr: um eine neue Gesinnung, einen neuen Lebensstil.

Hans Fischer

DIE TECHNIK DER GERÄUSCHANWENDUNG IM TONFILM

Als seinerzeit die Kinematographie aufkam, war sie sich ihrer Möglichkeiten noch in keiner Weise bewußt und experimentierte jahrelang, bis es ihr endlich gelang, ihren eigenen Materialgesetzen gerecht zu werden. Als optische Kunst und durch die Wahl eines breiten Publikums im großen und ganzen auf verständlichsten Realismus beschränkt, war es für sie eine große Schwierigkeit, sich die Welt des Sichtbaren für ihre Zwecke dienstbar zu machen. Die vorwiegend literarisch eingestellten Generationen des 19. Jahrhunderts hatten das Sehen fast verlernt; die Welt des Alltags vermittelte wohl Stimmungen, veranlaßte zu soziologischen oder sentimentalischen Betrachtungen, jedoch waren nur wenige imstande, sie auch optisch zu erleben. Die wichtigste Bedingung für die Förderung der Kinematographie war eine Kultivierung des Sehens, um zu eigener Bildtechnik vordringen zu können. Nicht mehr wie im Schauspiel erregte das gesprochene Wort Emotionen des Schauspielers, die sich in unwillkürliche Bewegungen umsetzten, sondern Situationen, die sich nur bildhaft verdeutlichen ließen, zeitigten wiederum bildhafte Reaktionen des Akteurs.

Allmählich ist es gelungen, sich die Welt optisch zu erobern. Endlich ist die Filmkunst so weit, daß sie sich etwas von den Strapazen dieser langen Forschungsreise erholen könnte, da macht ihr dies ein neuer Umstand unmöglich: Der Tonfilm ist aufgetaucht und droht, alles niederzurennen. Mit dem Niederrennen dürfte es allerdings noch gute Weile haben, denn der Tonfilm ist heute in einer ganz ähnlichen Situation, wie es die Kinematographie in ihrem Anfangsstadium war. Nur fehlt es ihm an intelligenten Bemühungen; seine Führer sind noch kaum soweit, die eigene Situation präzis zu erkennen.

War es die schwierige Aufgabe des stummen Films, sich neue visuelle Blickpunkte zu erobern, so ist es die noch schwierigere Aufgabe des Tonfilms, sich die Welt akustisch zu erobern. Hatte die Filmbegleitmusik bislang die Aufgabe, einen Raum — das Kinotheater — in dem ein organisiertes Bildwerk vorgeführt wurde, auch — nach Möglichkeit stimmungsgemäß kongruent — akustisch zu organisieren, so wird der Tonfilm andere Wege beschreiten *müssen*, da er sie beschreiten *kann*. Es ist nicht anzunnehmen, daß der Tonfilm nur passende Musik zum Filmwerk mitphotographieren lassen wird, da ja Musik ihrer starken Eigengesetzlichkeit halber sowohl zur Bildtechnik und Stoffwahl des Durchschnittsfilms gar nicht paßt, — man müßte denn schon einen Film mit Musik von vornherein auch manuskriptgemäß entwerfen, — noch darf man glauben, daß man nun ganz einfach die Schauspieler auch reden lassen dürfte, — das würde wiederum eine Revision der Filmlogik, die sich bisher auf assoziativer Bildaneinanderreihung aufbaut, in der Richtung der Wortkausalität nach sich ziehen. Vielmehr ist anzunehmen, daß der Tonfilm seinem realistischen Charakter gemäß in das Gebiet des realistischen Geräusches vordringen wird, um Bildgeschehen und Lautgeschehen möglichst wirklichkeitsgetreu miteinander zu koppeln. Hier beginnt nun die Schwierigkeit, die ähnlich ist derselben, die sich auch der Kinematographie bei ihrem ersten Auftreten entgegenstellte. War damals die Welt des Sichtbaren noch nicht für den stummen Film entdeckt, so ist es heute noch viel weniger die Welt des Hörbaren für den Tonfilm. Unzählbare unkontrollierbare Geräusche umbrausen uns jeden Augenblick, und wir nehmen sie im allgemeinen kaum wahr. Woran mag das liegen?

Es liegt daran, daß ein Geräusch an sich wohl einen Reiz auf die Gehörnerven ausübt, nicht aber das Bewußtsein nachhaltig beeindruckt. Es muß sich jetzt darum handeln, die Geräuscharten festzustellen, die noch am ersten dazu imstande wären, einen nachhaltigen Eindruck auf einen Hörer zu machen. Drei Arten von interessierenden Geräuschen ergeben sich.

1. Geräuscharten, die einen bestimmten Rückschluß auf ihre Erzeugungsquelle zulassen, die wiederum von irgendeiner Bedeutung für den Hörer sein muß. Erfolgende Denkkombinationen pflanzen den Gehöreindruck in weitere Gebiete des Bewußtseins fort, vertiefen den Eindruck. So tangieren die Signale der heranrückenden Feuerwehr einen ganzen Komplex von Vorstellungen, wie Brand, Gefahr usw. Dieses Geräusch wird immer intentiv aufgenommen werden.

2. Geräuscharten, die keinen bestimmten Rückschluß auf eine bedeutungsvolle Erzeugungsquelle zulassen, durch besondere Eigentümlichkeiten der Lautgebung oder Lautstärke unüberhörbar sind. Diese würden den

Eindruck tiefer Angst beim Zuhörer auslösen. Z. B. man befindet sich in einem dunklen Zimmer, und plötzlich werden Geräusche laut, als fahre jemand mit Sandpapier unentwegt an den Wänden entlang. — Das Nichteinordnenkönnen eines sich aufdrängenden Geräusches erzeugt nicht Furcht — sondern Angst.

3. Geräuscharten, die einen organisierten Ablauf haben (Rhythmus, Musik) berühren vitale Komplexe, lösen Lustempfindungen allgemeiner Art aus. Man wird, wenn man z. B. über einen sehr belebten Platz geht, der von den mannigfachsten Geräuschen überflutet ist, dennoch einer von ferne heranziehenden Militärkapelle, deren Klänge erst ganz wenig zu hören sind, mehr Aufmerksamkeit zuwenden als den übrigen Geräuschen. Oder man wird — am offenen Fenster sitzend — mehr ein aus dem Nachbarhaus hinausschallendes Klavierspiel hören als den Lärm der Straße.

Diese organisierten Geräusche werden insofern eher aufgenommen als unorganisierte, weil sie, sind sie nur rhythmischer Natur, dem Lebensgefühl des Menschen stark entgegenkommen, dessen Blut ja auch rhythmisch durch die Adern zirkuliert, und sind sie noch feiner organisierter Natur (Musik), sie einem eingeborenen Ordnungssinn des Menschen, der sich nur in Gesetzmäßigkeit geborgen weiß, entsprechen und sein Wohlbefinden anregen.

Resümierend sei gesagt, daß es drei Arten von subjektiv leicht beziehbaren Geräuschen geben kann.

1. Geräusche, die einen Rückschluß auf eine Erzeugungsquelle gestatten, die in Beziehung zur hörenden Person stehen muß.

2. Geräusche, die keinen Rückschluß auf eine interessierende Erzeugungsquelle ermöglichen, ihrer Eigentümlichkeit oder Lautstärke halber aber unhörbar sind.

Für die Praxis ergeben sich daraus folgende Anwendungsmaximen:

Das Geräusch, das einer Filmszene im Tonfilm zu stärkerer Wirksamkeit verhelfen soll, muß stilisiert sein. Untunlich wäre es, eine handlungswichtige Szene auf einer Straße spielen zu lassen, wenn es auch das Manuskript vorschriebe. Denn die unkontrollierbaren Geräusche, die die Alltagswelt hervorbringt, würden in Konkurrenz treten mit den Geräuschen, die ein Publikum in einem Kinotheater selbst erzeugt — Stuhlklappen, Papiergeknister, geflüsterte Worte usw. — die lautstärksten Geräusche würden siegen.

Es ist vielmehr bei der Manuskriptanlage von vornherein darauf zu achten, daß typische Geräusche charakterisierend eingeführt werden. So könnte beispielsweise der Held ein Auto, das ein ganz eigenartiges Hupensignal hat, besitzen. In einer Szene — einem Fest — erwartet die jugendliche Liebhaberin den Helden am Fenster. Auto für Auto kommt, es ertönen vielerlei Hupensignale, schließlich aber hört man die charakteristische Sirene des Wagens, der erwartet wird, — der Held ist gekommen. Man verwende von vornherein in jedem Film einige typische Geräusche, die in ihrer Beziehung auf die handelnden Personen auch einer entsprechenden Exposition bedürfen.

Sollte es der Stoff erfordern, daß eine starke Lärmentwicklung nötig wird, so stilisiere man die erforderlichen Geräusche nach den entsprechenden Wahrnehmbarkeitsgesetzen.

Angenommen, die Situation wäre so, daß bei einer Revolutionsszene das Liebespaar sich in eine Kirche geflüchtet habe, und die sie verfolgenden Aufrührer begännen, die verrammelte Kirchentür zu demolieren, so müßten die Schreie der Revolutionäre und die Stöße, die sie gegen die Kirchentür führen, in einem ganz bestimmten Rhythmus ausgeführt werden. Der Rhythmus würde stark und stärker betont werden, der Lärm würde sich in einem turbulenten crescendo steigern, die Tür wankte, drohte zu zersplittern, in rasendem Rhythmus dröhnten die Rammen, gellten Schreie, schon scheinen die Verfolgten verloren; als steile Trompeten sich in den Lärmorkan werfen — Befreiung ist gekommen. Mit naturalistischem Gelärm würden solche Szenen läppisch und wirkungslos geraten. Denn die natürlichen Geräusche sind immer wirkungslos; wirkungsvoll werden sie — dauern sie kurz — durch Beziehung auf den Handelnden und — dauern sie länger — durch präzise Formung.

Kurz sei — gegen Schluß der Aufführungen — noch ein wichtiges Moment gestreift: der Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Geräuschtechnik. Ein Klanggeschehen kann an sich bedeutungslos sein, jedoch für die handelnde Person in einer bestimmten Situation unendlich Wichtiges bedeuten. An einem Beispiel sei dies erläutert:

Raskolnikow hat die Pfandleiherin erschlagen und steht fiebernd im Korridor, einen günstigen Moment zur Flucht abpassend. Leise öffnet er die Wohnungstür, da hört man Schritte die Treppen hinauf. Entdeckt! denkt

er und springt instinktiv in den dunklen Korridor zurück. Die Schritte kommen nah und näher, dem vor Angst halb wahnsinnigen Raskolnikow dröhnen sie ungeheurer in die Ohren. Schließlich halten sie vor der Tür. Verloren!, so denkt man, doch da schiebt sich eine Zeitung in den Türspalt — es war nur die Zeitungsfrau!
Hier müßte der Unterschied gezeigt werden zwischen den Schritten, wie sie wirklich erklingen, und den Schritten, wie sie Raskolnikow hört. Es würde sich an dieser Stelle die Möglichkeit ergeben, Geräuschgroßaufnahmen zu machen, was wiederum eine Stilisierung, eine bewußte Formung wäre.

Resumee: Nur in einer intensiven Ausbauung des Geräusches kann die Chance des Tonfilms liegen. Tonfilm ist keine Oper, als die man ihn sehr zu seinem Schaden aufziehen wird, Musik trete in einer so überaus realistischen Kunst wie dem Film nur dann ein, wenn sie auch szenisch gegeben ist, z. B. Jazzband, Varietémilieu usw. Um aber Geräusche wirkungsvoll anwenden zu können, müssen sie Symbolkraft durch dramatische Charakterisierung erhalten und bei großer Dauer nach Hörbarkeitsgesetzen in Dynamik und Rhythmik geformt sein.

Walter Gronostay

NEUE SCHALLPLATTEN

Die Überfülle an Platten mit hochwertigem musikalischem Inhalt ist im Augenblick bereits erstaunlich. Immer wieder betonen die Schallplattenfabriken — und man darf es ihnen gern glauben —, daß sie nennenswerte Umsätze nur erzielen mit Platten, die der Tanzmusik oder, bestenfalls, der leichten Salonmusik gewidmet sind. Und dennoch gibt es heute eigentlich kaum mehr ein klassisches Werk in der Musikliteratur, das nicht auf der Schallplatte aufgezeichnet wäre. Die Vollendung, die die Schallplattentechnik in den letzten Jahren errungen hat, läßt hoffen, daß auch der ernste Musikfreund immer mehr erkennen wird, daß die Schallplatte nicht mehr wie einst ein Surrogat ist, sondern tatsächlich getreuer Reproduzent wirklich musikalischer Leistung.
Diese technische Vervollkommnung der Schallplatte, gepaart mit einer höchst künstlerischen Durchbildung der Schallplattenprogramme, stellt auch die Schallplattenkritik vor eine neue Aufgabe. Längst ist ja die Schallplatte nicht mehr nur zum Amüsement da, längst hat sie wichtigste künstlerische Missionen auf sich genommen. Es wird notwendig sein, die Produktion der Schallplattenfirmen nun nicht mehr, wie es bisher fast ausschließlich geschah, nach dem Datum ihres Erscheinens kritisch zu bewerten, sondern nach dem Inhalt des von ihnen Gebotenen. Die Schallplattenkritik wird sich künftighin besonders mit Spezialthemen zu befassen haben, damit sie in der Lage sei, den Musikfreunden, die von der Schallplatte etwas lernen wollen, eine Zusammenfassung des Lernenswerten zu geben.

Lindström

Die Wiedergabe großer Orchester ist seit dem Bestehen der Elektro-Schallplatte eine der kulturell wichtigsten Aufgaben der Schallplatte geworden. Immer wieder darf man sich dieser Tatsache freuen. *Columbia* hat kürzlich auf vier Platten (CL-2279/82) den »Feuervogel« von *Strawinskij* herausgebracht. Von dem Meister selbst mit allem künstlerischen Raffinement dirigiert. Diese Plattenreihe hat die Bedeutung eines musikalischen Kulturdokuments. Nicht minder interessant durch das ungeheure Brio ihrer Darstellung sind die »Slavischen Tänze« von *Dvořák* (*Parlophon* 9404), die Issai *Dobrowen* mit Mitgliedern der Staatskapelle aufgeführt hat, und die in vollendeter Weise die Linie fortsetzen, die Dobrowen mit seiner ausgezeichneten Darstellung der »Polowetzer Tänze« von *Borodin* gegeben hat. Interessant ist es, wenn das gleiche Werk zweimal erscheint, von verschiedenen Künstlern dargeboten. So hat *Mengelberg* die Oberonouvertüre mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam für *Odeon* dirigiert (O 8373-74), während Georg *Szell* das gleiche Werk mit dem Berliner Symphonie-Orchester auf *Homocord* (4-9010) darbietet. Beide Aufnahmen sind von besonderer Klangschönheit und geben ein treffliches Beispiel für die Vollendung der Aufnahmetechnik. Endlich sei noch verwiesen auf die beiden Platten P 9853/54 der *Parlophon*, die das Bacchanale (Venusberg) und die Einleitung zum 3. Akt »Tannhäuser« bringen mit einer Klangwirkung von fast überdimensionierter Größe.

Akustor

Deutsche Grammophon A.-G.

Ein Tonvolumen von ähnlich intensiver Klangpracht offenbaren die Neuschöpfungen dieses Hauses. Zuvörderst »Wotans Abschied und Feuerzauber« aus der »Walküre« (66871 bis 66872). Die strahlende Stimme *Wilhelm Rodes* heroisiert den Schlußgesang des Gottes auch auf der Platte; deutlichste Deklamation, scharfe Akzentuierung, echt musikalische Phrasierung runden seinen Vortrag zu einer Meisterleistung. Den instrumentalen Körper stellt das Orchester der Städtischen Oper zu Berlin; unter *Julius Prüwers* schwungvoller Leitung gibt es strömenden Glanz. — Vierplattig ist auch der »Till Eulenspiegel« von *Richard Strauß* (66887/88). Der Meister macht sich an der Spitze der Kapelle der Berliner Staatsoper selbst zum Dolmetsch dieses Wunders humoriger Laune und hinreißender technischer Bravour. Eigene Beobachtungen und Erkenntnisse stellen sich ein: manche Partien, die bei der Vorführung im Konzertsaal vorüberrauschen, erklingen von der Platte her in geschärfter Klarheit. Der Hörer, der das vom lebendigen Orchester gespielte Tonwerk häufig aufgenommen hat, repetiert in seiner stillen Häuslichkeit, er wiederholt am Apparat diejenigen Stellen, deren Reize, intim oder kraftgeladen, nochmals, mehrmals, oftmals gekostet werden wollen. So gewinnt man durch das Grammophon eine ebenso bequeme wie zweckvolle private Anleitung zum Studium der Partitur, die der Konzertsaal nie zu bieten vermag. — Zu den drei bisherigen »Kurzopern« (Freischütz, Lohengrin, Troubadour) treten jetzt auch *Nicolais* »Lustige Weiber von Windsor« (95273/76). Hermann Weigert und Hans Maeder sind die Bearbeiter. Von dem ersteren dirigiert und unter Mitwirkung erlesener Gesangskräfte — es sei auf Eduard Kandls Falstaff, Armin Weltners Fluth, Willy Freys Fenton, Waldemar Henkes Junker Spärlich, auf Margret Pfahls Frau Fluth, Else Ruziczkas Frau Reich und Elfriede Marherrs Jungfer Anna verwiesen — zieht die köstliche Oper plastisch am Ohr vorüber. Sinnvoll ist die Straffung, die den vollen Theaterabend auf eine gute halbe Stunde zusammendrängt, ohne den Gedanken an ein Potpourri aufkommen zu lassen; einige Tempi müssen sich allerdings dem Plattenablauf anpassen. Aber diese Hemmnisse werden geschickt gelöst. Es klingt und kichert und wirbelt und macht den Hörer warm. — Auch unter den der leichten Muse gewidmeten Stücken begegnen wir einigen Delikatessen. Hervorgehoben seien *Paul Godwin* mit seinen Jazz-Symphonikern, die zwei den Klippen der Fadheit glücklich ausweichende »Slow fox« darbieten: »Blutrote Rosen« und »Ob du glücklich bist« (22412). Ein schneidiges Musikantentum verrät auch das *Earl Burtnetts Los Angeles Biltmore-Orchester*, welches auf Brunswick-Platten (A 8164) zwei Stücke aus dem Tonfilm »Broadway Melody« flott und klangvoll hinlegen. Schließlich sei der *Six Jumping Jacks* gedacht, die einen Song und ein Tanzstück, letzteres mit einer jokosen Gesangseinlage, lebendig und humorvoll exekutieren (A 8163).

Electrola

Den »Feuervogel« von *Strawinskij* hat nun auch diese Firma eingefangen (EJ 428). Es ist das Londoner Sinfonieorchester, das unter *Albert Coates* das packende Werk mit all seinen Klanglichkeiten und rhythmischen Beschwernissen vortrefflich meistert. *Erich Kleiber* mit den Wiener Philharmonikern! Man hört den Walzer »Du und du« aus der Fledermaus (EH 289) und wird von einer Fülle von Pikanterien in Ausdeutung und Vortrag überrascht. Dieselbe Körperschaft musiziert unter *Robert Heger*. Man gibt die Liebesszene aus der »Feuersnot« von Richard Strauß (EH 292), daneben die Ouvertüre zur »Pique Dame« von *Suppé* (EH 293). Heger zieht aus der Stimmungssphäre des Straußschen Tonstücks die volle lyrische Wärme, ist von edler Klarheit und in der Steigerung vorbildlich. Temperament erfüllt die Auffrischung der Suppéschen Ouvertüre, deren melodische Substanz noch nicht abgeblaßt ist. Als »Pendant« bietet Marek Weber den »Lustigen Krieg« von Johann Strauß (EH 324). In der Rhythmik flott, durch klangvolle Violinen gut herausgehoben, fesseln die unverwüstlichen Einfälle des Walzerkönigs uns heute noch ebenso wie unsere Väter. — Mit Schubertschen Liedern wartet *Dusolina Giannini* (DB 1265) auf. Die Künstlerin, deren biegsames Organ sich auch auf der Platte bewährt, vermeidet das Theaterhafte, und, erstaunlich, das deutsche Gefühlsleben bleibt frei von allen Italienismen. Zu ihrer Zartheit kontrastiert der Tenor *Max Lorenz*, der die Verdische Arie aus der »Macht des Schicksals« (Die Welt ist nur ein Traum der Hölle) in wuchtvollster Form steigert (EH 294).

Felix Roeper

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

DIE MEISTER IN SCHATTENRISSEN

BACH: Der große Sebastian und seine Familie in ihren Beziehungen zu Berlin. Skizzenhaft, aber lebendig werden Philipp Emanuel, Wilh. Friedemann, Johann Christian und der letzte Nachkomme der Bache Wilh. Friedr. Ernst von *Herbert Biele* in Heft 1 der Mitteilungen des Vereines zur Geschichte Berlins profiliert.

— Johann Cristoph Bach, Organist zu Eisenach, 1665—1703, findet aus der Feder *Fritz Rollbergs* eine biographische Darstellung. Nöte, Wohnungselend, Kämpfe gegen Intrigen, unzulängliche Förderung, endlich aber die schwache Genugtuung durch Ernennung zum Kammermusiker. Sein Ziel hat der mit einer kinderreichen Familie Gesegnete nicht erreichen können. (Zeitschr. für Musikwissenschaft, Heft 9/10.)

BEETHOVEN: Familien-Erinnerungen stellt *Magda v. Hattingberg* in der Frankf. Ztg. vom 26. Juli zusammen. Dokumente, aufgestöbert in Kisten und Schränken auf dem Speicher des ehemaligen Maria-Theresien-Schlößchens in Wien, traurige und humorvolle Vorfälle in buntem Gemisch.

— Aus dem Jugendtagebuch Beethovens, einem 25 Seiten umfassenden unscheinbaren Notizbüchlein bringt die Königsberger Allg. Ztg. vom 26. Juli einige Stücke, winzige Bausteine zur frühen Geschichte des Meisters aus den Bonner Tagen; der Verfasser *E. R. Fuchs* begrüßt den Wiedergewinn dieses Heftes als einen Glücksfall für das deutsche Volk.

— Das Wissenswerteste über Beethoven und seine Beziehungen zu Berlin stellt in kurzen Zügen *Herbert Biehle* in den Mitteilungen des Vereins zur Geschichte Berlins, Heft 1, zusammen.

BERLIOZ: Im gleichen Artikel finden sich die Erlebnisse des französischen Meisters in Berlin, vom gleichen Autor gesammelt, gestützt auf Kapps Berlioz-Biographie.

— Die Frage »Berlioz in England« stellt *M. D. Calvocoressi* in »Musique« vom 15. Juli und sucht sie zu beantworten, nicht ohne auf Schönberg und Strawinskij einen Blick zu werfen. Manche wertvollen Aussprüche aus kritischen Federn anderer geben dem Essay Rückgrat.

BRUCKNER: Kurz werden in Nr. I der Mitteilungen des Vereins zur Geschichte Berlins die Berliner Besuche Bruckners, seine hinreißenden Eindrücke und Erfolge registriert. (Vgl. Decseys Bruckner-Biographie.)

DEBUSSY: Im »Ménéstrel« vom 2. August teilt *G. L. Garnier* den Briefwechsel Debussys mit seinem Freunde *P. J. Toulet* mit. Nur ein Schattenriß, jedoch voll packender Momente.

LISZT: Die unermüdliche Lust des Meisters zum Briefschreiben bestätigen die in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 10. Juli erstmalig veröffentlichten, an den Leipziger Musikpapst *Carl Reinecke* gerichteten Briefe aus den Jahren 1849—1852, im Original französisch abgefaßt. Der König der Künstler zeigt sich auch hier wieder von der liebenswertesten Seite. In späteren Jahren ging die Freundschaft in die Brüche.

— Über die Besuche Liszts in der Reichshauptstadt wird in Heft I der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins von *Herbert Biehle* kurz referiert.

LORTZING und seine traurigen Berliner Tage werden in der gleichen Aufsatzserie durch Belegstellen aus seinen Briefen erneut ins Gedächtnis gerufen.

LOEWE: *Fritz Müller* verbreitet sich über »Loewes Balladen in der Schule« (»Die Stimme«, Heft 10/11), indem er eine Reihe dieser Gesänge in ihrer Wirkung auf die Kindesseele veranschaulicht und über die Eindrücke der Kleinen auch von ernstesten Balladen aus praktischen Erfahrungen berichtet.

MOZART: »Der junge Mozart in Schwetzingen« von *Heinrich Römer* ist ein historischer Rückblick auf das Jahr 1763, da das Wunderkind Staunen und Erregung des eleganten Publikums hervorrief. Schwetzingen war als Sommerresidenz des Kurfürsten Karl Theodor eine der glänzendsten Stätten höfischen Lebens. (Neue Mannheimer Zeitung vom 30. Juli.)

— *Bernh. Paumgartner* führt im »Orchester« Nr. 14 seine Studie über »Die Instrumentation Mozarts« zu Ende; sie gipfelt in der Kennzeichnung dieses Darstellungsmittels für die theatralischen Meisterwerke und erweisen die genaueste Vertrautheit des Autors auf diesem Gebiet.

MUSSORGSKIJ und CHABRIER heißt ein lesenswerter Beitrag von *P. O. Ferroud* in »The Chesterian«, der wertvolle Vergleiche zwischen den Ausdrucksidiomen des Ostens und Westens zieht.

OFFENBACH: Zum 110. Geburtstag Jacques' wird seine romantische Seele von *Julius Stern* in der Neuen Freien Presse vom 29. Juni enthüllt, und zwar aus dem Gefühl und den Anschauungen des Wieners unter besonderer Hervorhebung der lyrischen Sphäre in Offenbachs Begabungskomplexen.

RIMSKIJ-KORSSAKOFF, the »oriental Wizard«, ist eine umfangreiche Studie von *Edgar Istel* in »The Musical Quarterly« vom Juli betitelt, die, durchsetzt von zahlreichen Notenzitaten, mit einer Fülle von Anregungen aufwartet. Der Vergleich der »universalen Natur« des Russen mit Lionardo wird nicht ohne Widerspruch bleiben. Mancherlei Streiflichter fallen auf Mussorgskij und Tschaikowskij und andere Zeitgenossen Korssakoffs, den Istel von dem stereotypen Vorwurf, er sei ein von der Inspiration verlassenes Professorentemperament, zu reinigen bemüht ist.

ROSSINI: Anläßlich des 100. Geburtstages der Uraufführung des Wilhelm Tell widmen dem Schöpfer und seinem Werk historische und kritische Aufsätze: *Julien Tiersot* im »Ménéstrel«, Nr. 32—34, wo das Thema vom Blickpunkt 1929 betrachtet wird; in »Musica d'Oggi« Nr. 7, wo *T. Mantovani* auf die Erstaufführung und die sich anschließenden Erfolge der Oper hinweist; in der »Rivista musicale« XXXVI/2, deren Ausführungen, verfaßt von *Georges Servières*, neben der Vorgeschichte hauptsächlich Einzelheiten des Kompositionsgangs schildert und in einer Charakteristik von Rossinis schwer definierbarer Psyche mündet. — »Musique« gibt in Nr. 10 die Antworten auf eine Umfrage über Rossini bekannt, an denen sich mit persönlich gehaltenen Äußerungen *Albert Roussel, Darius Milhaud, Guido M. Gatti* und *Francesco Malipiero* beteiligen.

SCHUBERT: Die »kunstgeschichtliche Sendung« des großen Liedmeisters sucht sein Bild von Entstellungen zu säubern; *Fred Hamel* gibt in der Deutschen Allg. Ztg. vom 21. Juli Erfühltes auch über das instrumentale Schaffen Schuberts. Der Schluß der Betrachtung lautet: »Der Romantiker ist Empfangender, nicht Gestalter, und die Tragik, die sich für den schöpferischen Menschen daran schließt, haben sie alle mehr oder weniger durchgemacht: ob Hölderlin, ob Schlegel, ob Hoffmann, Schubert, Schumann oder Wolf. Was aber den Fall Schubert so kraß heraushebt, das ist die unmittelbare, kollidierende zeitliche Nähe mit Beethoven. So plastisch und lichtumflutet er sich dem Teil seines Schaffens, das dem Dichter vermählt ist, für uns abhebt, so schattend recken sich die Umrisse der Gestalt jenes großen Vollenders im Hintergrunde des Bildes von seinem selbstzeugenden Schaffen auf: das ist des nachgeborenen Romantikers, ist Schuberts kunstgeschichtliche Sendung.«

— Auf die einzige Berührung Schuberts zu seinen Lebzeiten mit Berlin, hervorgerufen durch einen Briefwechsel mit Anna Milder, verweist *Herbert Biehle* in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Heft I.

VERDI: »Ungehobene Verdi-Schätze« fördert *Walter Dahms* in der Rhein.-Westf. Ztg. vom 17. Juli ans Licht, vornehmlich verweisend auf die Skizzen Verdis zu seinen Werken. Eine Rarität bildet die Ouverture zur Aida, die sich ihr Schöpfer nur einmal hat vorspielen lassen. Die kostbare Partitur ist heute Toscaninis schönster Besitz.

— »Neues Licht über Verdi« verbreitet der Dresdner Anz. am 23. Juli; hier werden wenig bekannte Einzelheiten über Verdis Lebensführung und seine Arbeitsmethoden bekanntgegeben.

— Zwei unbekannte Episoden teilt *Oswald Helmer* im Bochumer Anz. vom 17. Juli mit. Fallen sie auch unter die Rubrik des Anekdotischen, so erweisen sie sich doch als reizvoll durch ihre menschlichen Züge.

WAGNER: Mit der Figur der Kundry beschäftigt sich *Karl Schneider* in der Deutschen Ztg. vom 20. Juli; betitelt ist die Studie: »Das Rätsel der Kundrie-Gestalt«. Der Verfasser geht auf die literarhistorische Analyse der Parzivalsage zurück, feststellend, daß Kundry dort eine von Wagners Gestaltung abweichende Erscheinung war. Von wenigen Äußerlichkeiten abgesehen hat sie der Meister so gut wie völlig neu geschaffen.

— Die Besuche Wagners in Berlin und seine Erlebnisse und Erfahrungen in der Hauptstadt, die nicht immer rosige waren, sammelt *Herbert Biehle* in Nr. I der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins. Vom gleichen Verfasser und im gleichen Heft wird zum Thema

WEBER und Berlin Stellung genommen, auch hier wieder aus bekannten Quellen das Wissenswerteste rekapituliert.

HISTORISCHE MINIATUREN

BOCCHERINI: Über eine noch nicht herausgegebene »Cantata« des italienischen Tondichters berichtet *Arnaldo Bonaventura* in Rivista musicale XXXVI/2.

PICCINI und PIXIS: In der Reihe der »Souvenirs inédits« veröffentlicht *Baron de Trémont* im »Ménéstrel« Nr. 30 und 32 ungedruckte Dokumente dieser einst gefeierten Künstler.

SCHLEIERMACHERS Musikästhetik wird von *Gotthold Frotscher* (Ztschr. f. Musikwissenschaft, Juni/Juli) nach Wesen und Gehalt gewürdigt.

HEGELS »Aesthetik und das Ende der Musik« — so betitelt sich eine breite Untersuchung kritischer Natur von *A. Parente* in der »Rassegna Musicale«.

SILCHERS Tätigkeit und Wirken als Universitätsmusikdirektor beleuchtet an der Hand von brieflichen Mitteilungen *Otto Güntter* im Schwäbischen Merkur vom 25. Juli.

HANSLICK, dessen 25. Todestag auf den 6. August fiel, windet unter der Marke »Geläuterte Musikästhetik« *Lena Roffmann* in der Königsb.-Hartungschen Ztg. vom 6. August einen Erinnerungskranz. — Auch die »Signale« vom 31. Juli bringen einen Gedenkartikel aus der Feder *Emanuel Kretschmers.*

BÜLOW und RUBINSTEIN werden aus den Erinnerungen eines Leipziger Musikers lebendig. (Hamb. Nachr. vom 21. Juli: »Aus dem musikalischen Schattenreich« von *J. Merkel.*)

RIEMANNS musiktheoretisches Erbe macht *Richard Eidenbenz* in der Neuen Zürcher Zeitung vom 10. Juli zum Thema eines gedankenreichen Aufsatzes.

JANACEK widmet zum Gedenken an seinen Todestag (12. August 1928) *Anna Schwabacher-Bleichröder* in der Deutschen Musikerztg. vom 10. August ein Blatt warmer Erinnerung. — Wertvoller ist eine gut gegliederte Studie, die das Opernschaffen Janaceks in den Vordergrund rückt und mehrere Bühnenwerke aufzählt, die wenig oder gar nicht bekannt geworden sind. Verfasser: *Hans Holländer.* (Schweizer. Musikztg. vom 15. Juli.)

ERIK SATIE und seinem Schaffen wird *Egon Wellesz* in »Pult und Taktstock« VI/3 gerecht. Halb plaudernd, halb ernst untersuchend gibt diese Impression einen markanten Querschnitt durch die Schöpfungen des Franzosen.

LILLI LEHMANN: Unter den Gedenkartikeln für die große Sängerin (siehe die Würdigung ihrer Kunst in Die Musik, Juli-Heft) findet sich neben vielen anderen eine lesenswerte Skizze von *Susanne Jicha-Steinberg* im »Auftakt« IX/7, 8., sowie eine von Ehrfurcht und Bewundederung getragene Studie von *Franziska Martienssen* in Heft 4/5 von »Musik im Leben«.

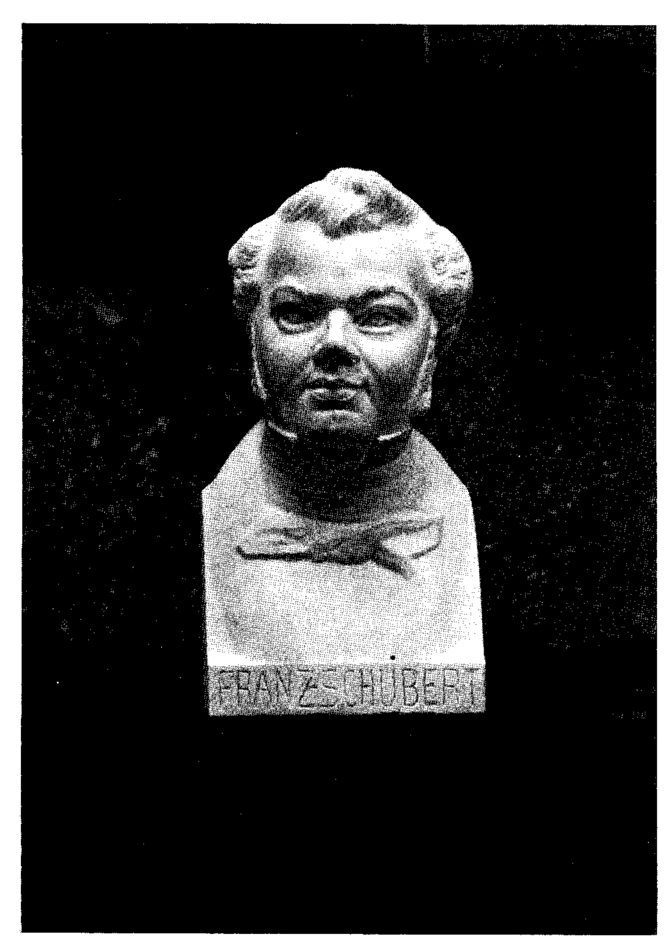
HOFMANNSTHALS tragisches Ableben erwirkte vielfache Nachrufe. Einer kritischen Stellungnahme zum Verhältnis des Dichters zu Richard Strauß begegnen wir in den »Signalen« vom 24. Juli. Verfasser: *S. Brichta.*

GEGENWARTSSORGEN

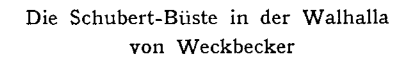
BANKEROTT DER MODERNEN MUSIK: *Ernst Decsey* erhebt in der Schles. Ztg. vom 26. Juli seine Stimme als Verteidiger der Kritik gegen Anwürfe Schaffender. Eine schneidige Abwehr, würzig und voll graziöser Ironie.

MUSIKALISCHER PROLETKULT. Ein politisch durchtränktes Feuilleton von *Paul Zschorlich* in der Deutschen Ztg. vom 15. August, anknüpfend an Vorfälle gelegentlich der Berliner Festspiele, mit scharfer Spitze gegen neuzeitliche Vokalkompositionen, die sich revolutionär aufreizender Textunterlagen bedienten.

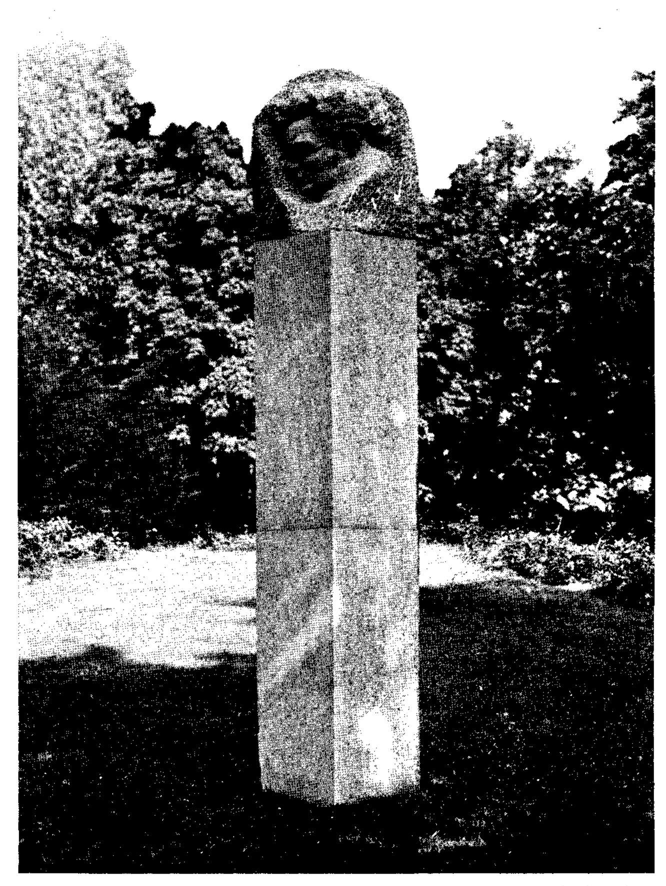
ALLTÄGLICHE MUSIK von *Oskar Bie*, in den Baseler Nachr. vom 29. Juli. Ein kurzer Gang durch das, was uns heute von der Bühne, vom Podium, im Hause an musikalischen Genüssen geboten wird. Die geistvolle Betrachtung schließt mit den Worten: »Von Musik überschüttet, wie es noch nie die Menschen waren, von Musik durchdrungen, wie man es nie geahnt hätte, stehen wir heut da. Ihre Alltäglichkeit, vor der man sich einst bekreuzigte, ist unabwendbare Tatsache geworden. Amt, Gesicht, Inhalt der Musik sind total verändert. Als die Musik im Dienst der Kirche stand, war der Begriff der Produktivität unentwickelt. Heute, da sie im Dienst der sozialen und gegenständlichen Allgemeinheit steht, ist dieser Begriff wiederum fraglich geworden. Wir arbeiten mehr, als wir schaffen. Rache des Alltags.«



B. Dittmar, Regensburg, phot.



Die Schubert-Büste in der Walhalla
von Weckbecker
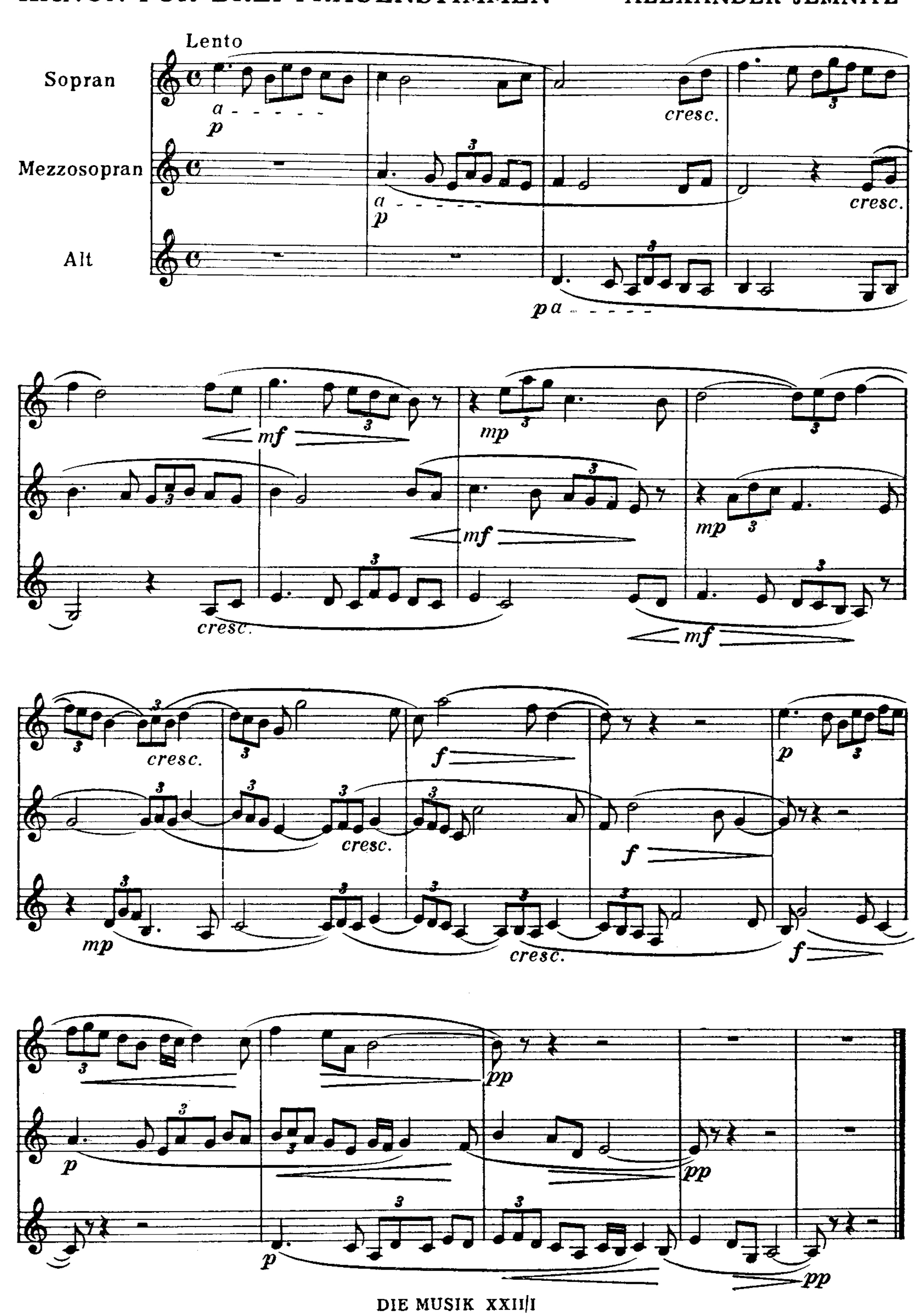


Ed. Krömer, Leipzig, phot.

Das Schubert-Denkmal in Leipzig
von Grete Tschaplowitz-Seifert

KANON FÜR DREI FRAUENSTIMMEN

ALEXANDER JEMNITZ



NEUE MUSIK IM SPIEGEL DER ZEIT. *Herbert Lichtenthal* bricht in der Voss. Ztg. vom 20. Juli eine Lanze für den heutigen Ausdruck in der Musik, sieht in Mahlers 9. Sinfonie die Anfänge der revolutionären Musik Deutschlands und beruhigt die Erregung über den Häßlichkeitskult durch den Hinweis auf den Ausdruckswillen und das der heutigen Musik innewohnende Ethos.

GENUG JAZZ! Ein ironisch gefärbter Aufschrei von *Clive Bell* im »Querschnitt« (Augustheft), der den Freunden und Feinden des Jazz sympathische Wahrheiten sagt.

MECHANISCHE MUSIK ist heute mehr als ein Schlagwort. Das Für und Wider wird von *Willy Fröhlich* im Stuttgarter Neuen Tagblatt vom 21. Juli gegeneinander sorgsam abgewogen, die Musikproduktionsapparate, die Komponistenrollen für das Welte-Mignon-Instrument, Jörg Magers Erfindung gestreift. Der Autor entläßt uns mit der Versicherung: »Die anfängliche Abneigung gegen Technik und Maschinenkunst wird sich in Verstehen und Liebe wandeln. Dann verliert das Wort Maschinenkunst seinen verächtlichen Unterton.«

WIE HÖRT MAN MUSIK? Die Frage stellt *Kurt Westphal* in der Voss. Ztg. vom 27. Juli; er geht von der Beobachtung des Konzertpublikums aus und legt, einige feine Bemerkungen über die romantische Musik einflechtend, die Unterschiede zwischen distanziertem und geistigem Hören bloß.

GEGENWART, GEBRAUCH, KITSCH, STIL — diese vier Stationen durchläuft eine tiefgreifende Studie von *Erich Doflein* im Juliheft des »Melos«. »Vermischung der Zweckbereiche, Verkennung der Werte und ihrer Eingliederung in das Leben, Surrogierung des Materials — es ist auf der breiten Ebene unseres Musiklebens überall dasselbe.«

MUSIKKRITIK UND TAGESZEITUNG (»Signale« vom 14. August). *Fritz Jahn* stimmt der Klage *Paul Riesenfelds* über den »Auchkritiker« zu, an einem drastischen Beispiel die Schädlichkeit schlaglichtartig beleuchtend.

VOM SNOBISMUS IN DER KUNST sagt *Hermann Haas* in der Rhein. Musik- und Theater-Ztg. Nr. 25/26 einige treffliche Worte, gipfelnd in dem Gedanken: »Und damit wirft der Kunstsnob ein Streiflicht auf das tragische Verhältnis der heutigen Menschen zur Kunst: daß sie, die doch aus den Nöten ihrer Zeit ihre besten Säfte zieht, grade in ihren stärksten Äußerungen dem Gros der Menchen nichts zu sagen hat.«

DAS ENDE DER MUSIKALISCHEN ROMANTIK wird von *Ernst Schliepe* in den »Signalen« vom 7. August mit einem Fragezeichen versehen. Womit ausgedrückt ist, daß wir trotz Mechanisierung, Im- und Expressionismus noch recht wacker in der Romantik schwimmen, was an mehreren Beispielen nachgewiesen wird.

ZUR OPERNFRAGE

GRUNDFRAGEN DER OPERNDRAMATURGIE ist der Eröffnungsaufsatz von »Musik im Leben«, dessen Hefte 4/5 der Oper gewidmet sind. Neben *Herm. W. v. Waltershausen*, dem Verfasser eines tiefgründigen Essays, äußern sich auf eine Umfrage zum »Musikalischen Theater« *Walter Braunfels* (»Die künstlerische Tendenz«), *Peter Epstein* (»Die soziologische Tendenz«), *Alfred Lorenz* (»Die Oper als formalkonstruktives Experiment«), *Kurt Singer* (»Das Publikum«), *Paul Bernhard* (»Der Laie spricht«), *Wilh. Altmann* (»Beiträge zur Opernstatistik«), *W. Buschkötter* (»Die Oper im Rundfunk«), *Alfred Brasch* (»Zum Kulturproblem Oper«), *K. H. Pillney* (»Situation des Interpreten«), — jeder in gültiger Beherrschung seines Stoffsegments, die Frage klar und einsichtsvoll beantwortend und neue Ideen zum alten Bau beitragend.

DIE BERLINER OPER ZUR ZEIT FRIEDRICHS DES GROSSEN UND HEUTE ist ein musikgeschichtlicher Rückblick *Karl Thiessens* in den »Signalen« vom 14. August.

UND WIR? Im gleichen Organ vom 7. August knüpft *Rainer Simons* an das deutsche Gastspiel der Scala an, zieht Vergleiche mit dem Ensemble dieses Hauses und der Personalzersplitterung, die die heutige Praxis im deutschen Opernbetrieb leider mit sich bringt.

ORGANISATION DER THEATERBETRIEBE ist ein Stoffkreis, über den sich täglich Kundige und Unkundige mahnend und warnend äußern. *Richard Höttges* und *Wagner-Roemmich* erheben in der Rhein. Musik- und Theaterzeitg. vom 10. August das Wort zu einigen gesunden Vorschlägen.

FILM- UND RUNDFUNKMUSIK

MECHANISCHE FILMMUSIK nennt Kurt London einen Essay in der Allg. Musikztg. vom 19. Juli; ausgehend von der Drehorgel, abschließend mit dem Tonfilm werden alle Etappen durchlaufen, auch die Konsequenzen berührt, die eintreten müssen, wenn der Tonfilm den stummen Bruder besiegt und tausende Musiker der Kinohäuser brotlos gemacht haben wird.

TECHNISCHE TONFILMFRAGEN schneidet *Albert Neuburger* in der Deutschen Musikerztg. vom 17. August an. Auch hier steht die Sorge um die Zukunft der Kinomusiker im Vordergrund.

TONFILME UND LEHRSTÜCK. Im »Melos« vom Juli bringt *Heinrich Strobel* im Anschluß an die Baden-Badener Eindrücke eine Reihe diskutabler Gedanken, die *Walter Gronostay* im gleichen Heft durch die »Möglichkeiten der Musikanwendung im Tonfilm« ergänzt. Über den Rundfunk »als geistige Aufgabe« verbreitet sich ebenda *Frank Warschauer.* »Noch ist die Spannung zwischen Schaffenden und Empfangenden so groß, daß jede Rundfunkmusik ein notwendiges Experiment darstellt. Am Endpunkt aber dieser Entwicklung müssen wir die Zeit sehen, in der wieder der Einzelne den relativ kleinen Schritt tut, das musikalische Material, ja selbst die Formen zu gestalten, die ihm die schöpferische Gesamtheit reicht.«

DIE ZUKUNFT DES TONFILMS versucht *A. Bontaric* in der »Musique« vom 15. August vorauszusagen. Seine Prophezeiungen führen direkt ins Paradies.

RUNDFUNK, TONFILM, FILMMUSIK ist eine Sondernummer des »Auftakt« IX, 7/8. Beste Kenner kommen zu Wort, und was sie zu sagen haben, ist neben der Behandlung der Substanz ein Vorstoß in Neuland. *Ernst Latzko*, *Alfred Baresel*, *Karl Wiener*, *Eb. Preußner*, *Carl Rob. Blum*, *Frank Warschauer*, *Paul Bernhard* durchpflügen das Gesamtgebiet der Probleme, die noch so lange Probleme bleiben werden, bis »die Filme mitsamt ihrer dazu komponierten Musik gar nicht mehr an einzelne Theater verliehen zu werden brauchen. Man kann ohne allzuviel Phantasie voraussehen, daß mit der Vervollkommnung der Wellenübertragung für Ton und Bild die Filmtheater sowohl die Filme wie die für sie komponierte Musik in vollkommener Synchronisation von einer Sendestation übernehmen.« Dann wären ja die beiden jüngsten Kulturerscheinungen: Radio und Film, auf einen Nenner gebracht. Die Technik gebe ihren Segen!

INSTRUMENTE

DIE KLANGGESCHICHTE DER ORGEL in den Hauptzeiträumen der Musikgeschichte. *Karl Schleifer* führt seine historischen Studien über den Orgelbau im Juliheft der Ztschr. für evang. Kirchenmusik zu Ende.

HET ORGEL von *T. Telman* im Juliheft der »Symphonia«.

DAS TRUMSCHEIT in der schweizerischen Barockmusik. *Willi Schuh* erweckt für das heute gänzlich vergessene imposante Streichinstrument, das man bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts schätzte, Interesse. (Neue Zürcher Ztg. vom 8./9. August.)

NEUE GEDANKEN ZUM PROBLEM DER KLAVIERTECHNIK von *Karl Schuch* und *Willy Renners* »Randbemerkungen« zu diesem Beitrag in den »Signalen« vom 10. Juli und 21. August gehen nicht nur den podiumreifen Pianisten an.

DER SINGENDE KLAVIERANSCHLAG ist ein Aufsatz des 1899 gestorbenen Mozartspielers und Pädagogen *Oskar Raif*, den die Allg. Musikztg. in Nr. 30/I wiedergibt.

SYSTÈME MUSICAL ET CLAVIER A TIERS-DE-TONS, eine streng wissenschaftlich fundierte Studie von *Edmond Malherbe* im »Ménestrel« Nr. 29/30, ist mit graphischen Darstellungen geschmückt.

DAS SAXOPHON und seine Erfindung behandelt *M. v. Leinburg* in den Dresd. Nachr. vom 14. August. Man erfährt u. a., daß der junge Münchener Komponist *Ferd. Michel* ein — Requiem für Saxophone geschaffen hat.

ZUR HISTORISCHEN ENTWICKLUNG DES INSTRUMENTATIONSPRINZIPS beruft sich *Hans F. Redlich* in »Pult und Taktstock«, Heft 3, auf die Kronzeugen Monteverdi, Mozart, Beethoven, Wagner und Strauß. Berlioz' Instrumentationslehre ist zur Antiquität geworden. Mahler, Debussy, Schönberg präformierten mit ihrer Klangstruktur das neue Zeitalter.

VARIA

SINFONIE ODER SYMPHONIE? fragt *A. Axer* in der Schweizer. Musikztg. vom 15. August. Keine müßige Plauderei; der Autor bedient sich des Rüstzeugs schwerer Wissenschaft.

PROBLEME DES RUSSISCHEN MUSIKLEBENS sieht *Robert Engel* (Ost-Europa, Heft 10) nur in der heutigen Zeit. Wir erfahren auch, daß Tschaikowskijs Werke schon lange nicht so oft gespielt und begeistert aufgenommen wurden wie im letzten Jahr, und daß das krasseste Experimentieren mit der Tonkunst im Sowjetstaat jetzt fast überwunden ist.

LINKSHÄNDIGE MUSIKER nennt *W. Schweisheimer* im »Orchester«, Nr. 15, zwar nicht dem Namen nach; seine Studie führt tiefer: ins Physiologische und ins Pädagogische.

DIE ENTWICKLUNG DER MUSIKDRUCKKUNST ist eine mit anschaulichen Bildern versehene Skizze von *E. Elsenaar* in Nr. 10 der »Symphonia«.

DIE BYZANTINISCHEN LEKTIONSZEICHEN von *Egon Wellesz* mit wertvollsten Nachbildungen sind eine ebenso gelehrte Studie wie

DIE PROBLEME DER SPÄTMITTELALTERLICHEN MENSURALNOTEN von *Herbert Birtner*; beide Aufsätze in der Ztschr. f. Musikwissenschaft, Heft 9/10.

DER KRITIKER BERNHARD SHAW UND DIE MUSIK, eine Feststellung von *Fritz Heymann* (Deutsche Allg. Ztg. vom 26. Juli) führt den Leser in die Zeiten zurück, da der berühmte englische Dichter noch das Rohr des Rezensenten schwang. Nicht wenige der Shawschen Zensuren entlocken ein Lächeln.

DJAGILEFF. Dem jüngst verstorbenen Schöpfer einer bewundernswerten Balletttruppe widmet im »Tagebuch« vom 31. August *Paul Cohen-Portheim* einen Nachruf: »Was war Djagileff, und wer von den tausenden Bewunderern seiner Kunst weiß von ihm? Durch ihn wurden berühmt die Pawlowa, die Karsavina, Nijinski, Massin, Lifar, Dollin, die Rubinstein. Ein Stravinskij verdankt ihm den größten Teil seines Ruhmes. Wenn man vom Ballett sprach, dachte man an diese Tänzer, Musiker, Maler. Hinter allen aber stand unsichtbar die Macht, die aus ihren Leistungen ein Kunstwerk formte. Die auch in einem Nijinski, Stravinskij, Picasso nur einen Teil des Ganzen sah, das sie schuf. Ein Visionär, der seine Visionen zu materialisieren vermochte. Es ist unmöglich zu sagen, was Djagileff alles war, und es ist auch wieder — mit einem abgenutzten Wort, das aber hier seine volle Bedeutung hat — ganz einfach: Djagileff war *die Seele* seines Balletts.« *Hans Treufels*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu den vier *Busoni*-Abbildungen ist folgendes zu bemerken: Das Geburtshaus steht in Empoli (am »Campaccio«, jetzt Piazza Vittorio Emanuele 10). Die Gedenktafel wurde im Jahre 1925 angebracht. Das Bildnis stellt den Elfjährigen aus der Zeit seiner ersten Wiener Konzerte vor. Das eine der beiden Programme gibt das erste öffentliche Auftreten Busonis im Konzert seiner Eltern in Triest am 24. November 1873, als der Knabe siebeneinhalb Jahre zählte, wieder. Das andere Programm galt dem ersten Konzert in Wien am 8. Februar 1876. Bemerkenswert ist die Mitwirkung des zwanzigjährigen Arthur Nikisch, der damals Geiger in der k. k. Hofoper war. Das Konzert wurde von Hanslick in der Neuen Freien Presse vom 13. Februar 1876 ebenso enthusiastisch wie ausführlich besprochen. Mit diesem Erfolg begann die Virtuosenlaufbahn Busonis.

Über das Faksimile des »*Marche funebre*« von *Mozart* und den *Hugo-Wolf-Brief* findet der Leser das Wissenswerte in den Beiträgen von Roland Tenschert und Käthe Braun-Prager. Zu dem Brief Hugo Wolfs wäre noch zu sagen, daß die zittrige Hand des Erkrankten hier erst leise erkennbar ist; die in der jetzt vergriffenen Erstauflage der Wolf-Biographie von Ernst Decsey veröffentlichten drei Briefnachbildungen zeigten die völlige Auflösung auch der Schrift. — Die originelle *Karikatur Felix Weingartners*, die den Dirigenten bei einer Orchesterprobe in Bukarest darstellt, ist eine der zahlreichen und wertvollen Abbildungen aus den auf Seite 53 besprochenen »Lebenserinnerungen« Band 2.

Im Pariser Salon 1929 erregte ein Gemälde von *Bacchi: Franz Schubert* die Bewunderung aller kultivierten Augen. Das Schubertjahr 1928 hat in diesem Kunstwerk einen edlen Nachklang gefunden. Von der Komposition und der meisterlichen Geschlossenheit des weder pathetischen noch sentimentalen Bildes abgesehen, entklingt ihm ein intimer Zauber: bei dieser Lampe und in dieser armseligen Kammer hat ein Genie Unsterbliches der Menschheit geschenkt! Auch die Skulptur wurde von dem Jubiläum befruchtet. Wir zeigen die im Herbst vorigen Jahres in der Walhalla zu Regensburg aufgestellte *Schubert-Büste* von *Weckbecker*, die wohl

Gedrungenheit gibt, alles Spirituelle im Antlitz des Meisters aber einer wohlgestaffelten Bürgerlichkeit unterordnet. Als Gegenstück dazu das jüngst in Leipzig enthüllte *Schubert-Denkmal;* sein Material ist Muschelkalk; der Kopf, weder Relief noch Medaillon, ist aus dem Stein vollplastisch herausgehoben, in ihm formschön eingebettet. Ein in seiner Art glückliches und stilvoll empfundenes Bildwerk, das der Bildhauerin *Grete Tschaplowitz-Seifert* zu danken ist.
Über den *Kanon für drei Frauenstimmen* von *Alexander Jemnitz*, den wir nach dem Manuskript veröffentlichen dürfen, gibt der Komponist einige prinzipielle Ausführungen. Sie lauten: »Das vorzeichenlose Notenbild möchte weder im Sinne der von modeeifrigen Schülern nun bereits als Fleißarbeit gelieferten Archaisierungsversuche, noch in jenem irgendeiner anderen ebenso beliebten wie gerne entschuldigten manövertechnischen Rückwärtskonzentrierung mißdeutet werden. Wie wenig hat doch letztere mit der fortschrittlichen Rückwärtsbewegung gemein, die wahrhaftig kein künstlich zugespitztes Paradoxon ist. Und wie oft und wie verhängnisvoll werden diese beiden zwillingshaft ähnlichen Nichtverwandten miteinander verwechselt! . . . Fortschrittliche Rückwärtsbewegung entspricht dem zwar rätselhaften, aber keineswegs willkürlichen Entwicklungsgang, der auch die neuen Sprößlinge des Kakteenkolbens einmal oben an der Spitze und ein andermal tief unten beim Ansatz aufbrechen läßt; ihre Fortschrittlichkeit ist echt, ihre Rückwärtsbewegung nur scheinbar. Bei der Rückwärtskonzentrierung verhält es sich gerade umgekehrt; dort dient die Fortschrittlichkeit nur einer dem angetretenen Rückzug als beschönigendes Theoriemäntelchen umgehängten Täuschung, während das Kompromiß zwischen innerer Notwendigkeit und äußerer Zwangslage echt ist. Kompromisse — gerade der sogenannten Unentwegten — wirken aber heutzutage ganz seltsam erlösend auf gewisse Gemüter, die sogar den Mut (zur Flucht) noch aus fremden Beispielen beziehen müssen.
Nicht nur die diatonische Skala, sondern jede auf Auswahl des Tonmaterials beruhende Reihe ist als in modulatorischer Hinsicht unveränderlicher Komplex gegeben, wenn sie sich einer anderen Reihe prinzipiell, also gewissermaßen mit polytonaler Absicht gegenüberstellt und ihre Konstruktion zu behaupten sucht. Die Diatonik wiederum ist oft im melodischen Grundeinfall enthalten, und dies um so häufiger, je tiefer der Komponist die auf Urmotive zurückführbare Verwandtschaft der Töne erfühlt und zugleich die verwischende, nivellierende Wirkung unserer landläufigen Zwölfhalbtonschromatik mitempfindet. Diese Verwandtschaftsgrade kennzeichnen sich durch die melodische Zueinanderstrebigkeit der Töne: durch ihre stärkere oder schwächere Neigung zur unmittelbaren Aufeinanderfolge. Die zu alldem auf einem künstlich temperierten System fußende Chromatik hat diese so überaus bedeutsame Tonkohäsion übersehen oder, durch anderweitige Momente abgelenkt, vergessen und, von einer abstrakten Kompositionstechnik schematischer Umkehrungen, Spiegel- und Krebsgängen unterstützt, schließlich vollends geleugnet. Als ob der germanisch charakterisierte Sextsprung klein c — klein a melodisch unbedenklich mit dem orientalischen Terzfall klein c — groß A auszuwechseln wäre! . . .
Dem Drang, diesen Verwandtschaftsgraden wieder nachzugehen und sie funktionell werden zu lassen, ist der vorliegende »Kanon für drei Frauenstimmen« entsprungen. Im buchstäblichen Sinn vermag er also, wie ein (fürs Intentionelle) wundervoll stumpfer Kritiker behauptete, von seiner Tonart nicht fortzukommen. In einem besseren Sinn moduliert er freilich dennoch, weil die drei Stimmen, in drei verschiedenen diatonischen Reihen gehalten, deren durchaus gesonderten tonalen Charakter in möglichst ineinandergreifenden Linien herauskehren oder zurücktreten lassen. Schon der diatonisch bedingte, und zwar anscheinbar geringfügige aber eigentlich tiefgreifende Wechsel zwischen großen und kleinen Sekunden, Terzen und Sexten ergibt hierbei ein immer verändertes Gepräge der Intervallenspannweite, worüber die auch geistig so gegensätzlichen griechischen Skalen hinreichenden Aufschluß gewähren. Ist doch die diatonische Transposition des dorischen Schlußfalls g—f—e nach dem phrygischen f—e—d unendlich wesenhafter als die chromatische Transposition einer sonst unveränderten Kadenz von Cis-dur nach G-dur . . . Die Möglichkeiten einer wie immer gearteten Diatonik sind zumindest noch lange nicht erschöpft; ihre Bloßlegung wird vielleicht zur Revision unseres rassenpsychologisch entwurzelten chromatischen Systems führen. Den dahinweisenden Weg hat der Autor mit einigen der »Sechs Frauenchöre nach Gedichten deutscher Minnesänger« und mit seiner demnächst bei der Universal Edition, Wien, erscheinenden III. Klaviersonate weiterzubeschreiten versucht«.

* K R I T I K *

BÜCHER

FELIX WEINGARTNER: *Lebenserinnerungen. Zweiter Band.* Verlag: Orell Füßli, Zürich.

Nicht nur Erinnerungen sind hier geborgen, auch Bekenntnisse werden ausgesprochen und Anklagen erhoben, von flüssig kultivierter, stilistisch gereifter, geschmackvoll farbiger Sprache getragen, dargebracht von einem Künstler, dem neben dem Taktstock die Feder in die Wiege gelegt wurde. Was dem ersten Band in dieser Zeitschrift (siehe Jahrg. XVI, Heft 12) nachgerühmt worden war: »ein helleuchtendes Spiegelbild einer der ereignisreichsten Epochen der Musikgeschichte«, das findet im vorliegenden Teil seine Fortführung. Es sind die Wanderjahre Weingartners; sie beginnen mit dem Tag seines Amtsantritts an der Hofoper in Berlin und enden mit seiner derzeitigen Tätigkeit in Basel, umfassen also fast vier Jahrzehnte künstlerischer Mission. — Wer des Meisters Aufstieg zur Höhe mit Sinn, Auge und Ohr wie der Referent viele Jahre verfolgen durfte, dem wird dieses Dokument zum Miterlebnis. Triumphe und Enttäuschungen, Hymnen und Beschimpfungen, Sympathien und Intrigen der Umwelt — zwischen Himmel und Hölle reiste, schiffte, radelte diese von Glück und Gaben besonnte, von sensiblen Stimmungen leicht bedrückte, von Reizbarkeiten nicht verschonte Natur durch die Welt. Oft war es des Künstlers sehnlichster Wunsch gewesen, einer Stätte seine Wirksamkeit ungeteilt schenken zu dürfen. Das Schicksal jagte ihn von Ort zu Ort und hatte erst sehr spät Sinn für sein Verlangen. Aber lag der Keim zu diesem äußeren Dauerwechsel nicht in Weingartner selbst? Ist der Schlüssel für die innere Unrast nicht zu suchen und zu finden in seiner Kritikempfindlichkeit, die das Begehren, sein Schaffen von der gleichen Anerkennung getragen zu wissen wie sein Nachschaffen, oft genug zu Qualen führte? Da Weingartner in seiner Darstellung die Ehrlichkeit über alles setzt, hätte er der Frage nachgehen müssen, ob sein auf Subjektivität gestelltes Begehren objektiv gerechtfertigt war . . .

Berlin riß ihn 1891 mit Leidenschaft nach seiner ersten Tat, dem Lohengrin, an sich. Sein Gegner, Wilhelm Tappert, der später in Julius Korngold das Wiener Gegenstück fand, wäre leicht zum Mitgänger zu gewinnen gewesen. Wer verdarb dem in rapider Schnelligkeit auf den Kothurn gehobenen Dirigenten Weingartner die gute Laune des Berliners? Der Komponist Weingartner. Seinen »Genesius« konnten die Spreeathener nicht leicht verdauen, und es liegt ein Stück Tragik in Weingartners Bekenntnissen, daß er seine hellen und scharfen Augen verschlossen hält gegenüber der Frage, warum das inkommensurable Publikum, aus dessen Enthusiasmus er seine Nahrung zog, dem unvergleichlichen Stabführer huldigte, dem Komponisten reserviert begegnete. Manches Wort der Erbitterung auf den 448 Seiten hätte unausgesprochen bleiben können, und sein j'accuse wäre zusammengeschrumpft auf wenige Vorfälle äußerlichen Charakters, die nun einmal auf den Wegen eines großen Künstlers als spitze Scherben die Sohlen verletzen. Der Kunst dienen heißt: hundertfach leben, hundertfach leiden.

In der das Buch durchziehenden Anklage Weingartners gegen Berlin stehen wir voll auf seiner Seite: das ihm hier angetane Unrecht ist noch immer nicht gutgemacht worden. Aber ist ihm in dem frühen Tod seines Feindes Pierson nicht eine schicksalhafte Genugtuung erstanden? Er, der feine Kenner der Lebensläufe vieler anderer Größen, hätte von der Schwäche der Menschen das Nötige wissen müssen, jener Schwäche, die dem Vorläufer zu ungunsten des Nachfolgers stets den Lorbeer zu werfen pflegt, wie es ihm in Wien geschah, als er vor das Allergefährlichste gestellt ward: Gustav Mahlers Erbe an der Hofoper anzutreten. Vielleicht war es eine unüberlegte Geste des Geschicks, daß vor Weingartners Antritt in Wien nicht ein Interregnum eingeschoben wurde. Möglicherweise betreute er noch heute in Berlin den mit so genialem Schwung übernommenen Posten höchster Repräsentanz, wenn das Schicksal ihn nach seiner Mannheimer Tätigkeit noch einige Jahre an die Provinz gefesselt hätte. Gewiß, auch sein Münchener Kaim-Erlebnis war nicht rosig, die Volksoper in Wien und die Budapester Herrlichkeit keine freudenreichen Kapitel. Der Künstler, der auf der Menschheit Höhen wandeln soll, war aber auch seinerseits nicht duldsam; zwar nimmt seine elegante Art der Feder die Schärfe, dennoch ist manche Wendung über andere Vertreter der Dirigierkunst nicht immer von Wohlwollen getragen. Mögen die Epitheta dieser Art begreifliche Schönheitsfehler eines furiosen Temperaments sein — sie erweisen, daß ihm der Sinn

für das »Wer sich nicht selbst zum besten haben kann« abgeht.
Grotesk sind die beiden Berliner Vorgänge: die Klage gegen Weingartner, er habe einmal die Cavalleria »zu schlecht dirigiert«, sowie das Wiedererscheinen vor dem Berliner Publikum nach Absolvierung der lächerlichen Auftrittssperre in — Fürstenwalde. Grotesk ist später auch so manches andere. Aber es sind doch nur Flecken auf der Sonne seines Ruhmes.
In welcher Herren Länder ihn seine Odyssee verschlug, mit wieviel gekrönten Häuptern er Zwiesprache gehalten, wie oft ihn das Schiff in andere Weltteile entführte, von wievielen Frauen er sich den liebenswürdigen Kontrapunkt zur Melodie seines Ehelebens setzen ließ (das ergreifende Kapitel Lucille Marcel, jener seelenvollen, ihn tief beglückenden Sängerin, ist das erfühlteste Zentrum der Biographie), wie er zwischen Unrast und Mühen die Muße fand, ein Werk nach dem anderen erstehen zu lassen, welche Unsummen von Arbeitslast seine Schultern geschmeidig und kraftvoll ertrugen, wie er heute noch als Fünfundsechzigjähriger neue Bürden als Erzieher mit unermüdlichem Eifer auf sich nimmt, das alles fällt unter das Prädikat staunenswert.
Die Porträte, die er zeichnet, sind sprühendes Leben; seien es die der Kaiser Wilhelm, Franz Joseph und anderer Potentaten, oder der Bühnengewaltigen Hochberg und Hülsen, seien es die der Dirigenten Levi oder Sucher, der Bühnenkünstler Betz, Bulss, Gutheil-Schoder, Mildenburg, Battistini. Auch der Konflikt mit Mascagni in Südamerika ist voller Prägnanz, sein Antagonist Gruder-Guntram wird mit einigen Strichen glänzend erledigt; von feinstem Verständnis erfüllt sind die literarischen Bekenntnisse zu Spitteler und Bô Yin Râ, ernst und erfühlt seine Trauer um den früh vollendeten Alfred Reisenauer. Anzuerkennen bleibt die Sparsamkeit des Anekdotischen; hier sei auf die köstliche Mitteilung verwiesen, daß eine seiner Sinfonien bei der ersten Aufführung in Mar la Plata einen Mißerfolg sondergleichen erlebte, bei ihrer Wiederholung unter dem Titel Peer Gynt-Suite von Grieg einen sensationellen Beifall entfesselte (S. 306). Daß Weingartner der neuen Richtung keine Gunst entgegenbringt, ist männiglich bekannt; die bekenntnishaften Worte zur Begründung seiner Abneigung tragen den Stempel der Wahrhaftigkeit (S. 430). Aus der Unzahl wertvollster Aufschlüsse ragt diejenige hervor, durch die sich Weingartners feines dramaturgisches Empfinden kundtut (S. 233): eine szenische Umordnung im Don Juan, die den Regisseuren dringend ans Herz gelegt sei. — Man schließt das Buch, in dem keine Seite ohne Belang ist, mit dem Gefühl, einer nicht ersessenen, sondern einer gestalteten Lebensdarstellung gefolgt zu sein. Es gibt nicht viele Selbstbiographien, deren Lesung neben positiven Erkenntnissen und Belehrungen aller Art ein so starkes, fast leidenschaftliches Gefühl für die Persönlichkeit des Verfassers hinterläßt. *Max Fehling*

ROMAIN ROLLAND: *Goethe und Beethoven.* Übertragung von Anton Kippenberg. Rotapfel-Verlag, Zürich und Leipzig.
Die Begegnung Goethes mit Beethoven im Teplitzer Sommer des Jahres 1812 ist schon wiederholt Gegenstand literarischer Darstellung gewesen. Am wichtigsten wies sich bisher Frimmels Aufsatz in Breitkopf & Härtels Jahrbuch »Der Bär« auf das Jahr 1927 aus. Doch handelte es sich dabei in der Hauptsache um eine fleißige philologische Zusammenstellung der Ereignisse und der einschlägigen Quellen. Auch Rolland, der dem Meister seit dem letzten Beethoven-Gedenkjahr wieder seine besondere Teilnahme zugewandt hat, zieht eine Fülle Quellenmaterial — auch entlegeneres — heran, legt aber das Hauptgewicht auf die psychologische Verknüpfung und die gepflegte Zeichnung der Personen und Begebenheiten. In seiner Darstellung erscheinen die Mittlerrolle, die Bettina zwischen dem Dichter und dem Tonmeister spielte, und einzelne von deren Wesenszügen selbst vertieft. Daß Goethe Beethovens Brief vom Februar 1823 unbeantwortet ließ, führt Rolland — wohl zum ersten Male — vielleicht mit Recht auf des Dichters damalige Krankheiten und seine späte Liebe zu Ulrike von Levetzow zurück. »Die Erregungen dieses Jahres, die Fieberschwäche seines zerrütteten Herzens machen es verständlich, daß in solchem Orkan Beethovens Bitte wie ein Strohhalm verweht ist.« Von wesentlicher Literatur, die in dem Buche verarbeitet ist, vermißt man nur etwa den neuentdeckten Beethovenbrief, der, zuerst im Märzhefte 1927 der vorliegenden Zeitschrift veröffentlicht, gerade in den denkwürdigen Tagen des Juli 1812 geschrieben ist und auf Goethe ausführlich Bezug nimmt. Die Arbeit ist zuerst französisch in der Zeitschrift »Europe« erschienen und von Anton Kippenberg flüssig übersetzt worden. *Max Unger*

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE. *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage.* Berlin: Breslauer 1929.
Sollte jemals, nachdem man neuerdings auch schon die Fünfzigjährigen allenthalben in Wort und Schrift eifrig zu ehren pflegt, die Gefahr einer Festschriften-Inflation drohen, so ist der vorliegenden jetzt schon das Glück unbedingter Wertbeständigkeit vorauszusagen, wenngleich der Wirkung ihrer nur 325, übrigens vornehm und geschmackvoll ausgestatteten Abzüge natürliche Grenzen gesetzt sind. Keine Empfehlung braucht einem Werk dieser Art den Weg zu bahnen. Es genügt für den Eingeweihten, zu wissen, daß durch diese Blätter Geist vom Geiste des Forschers weht, dem sie gewidmet sind. Dem Fernerstehenden sei gesagt, daß er hier in eine geistige Werkstatt Einblick gewinnen kann, deren vielgestaltiges Kräftespiel nach allen Seiten hin zu zeigen vermag, was und wie man heute in der Musikwissenschaft arbeitet. Die biographische Forschung, Stilkritik, Ästhetik, vergleichende Musikwissenschaft, Musikbibliographie kommen mit inhaltreichen Beiträgen zu Wort. Neue Funde werden vorgelegt, bislang nicht gewürdigte theoretische Traktate erschlossen. *K. Sachs* belehrt uns über Zweiklänge im Altertum, *Moser* untersucht Senffl auf Instrumentalismen hin, *H. David* schildert die Gesamtanlage von Bachs h-moll-Messe. Man müßte alle Namen und Beiträge aufzählen, um den Reichtum der Festschrift anschaulich machen zu können, wie sie es verdient. *Willi Kahl*

ERNST LEOPOLD STAHL: *Das Mannheimer Nationaltheater.* Ein Jahrhundert Deutscher Theaterkultur im Reich. Mit einem statistischen Teil und einem Bilderatlas. Verlag: J. Bensheimer, Mannheim.
Schlägt man diesen gewichtigen Band auf, so gehts nicht ohne Bedenken ab: 400 engbedruckte Seiten, dazu eine verwirrende Zahl von Tabellen, endlich ein 800 Bilder umfassender Atlas. Hat man jedoch zu lesen begonnen, so löst sich die Sorge über die exemplarische Fülle in glatte Freude; man liest wirklich, man liest unentwegt und schließt das Buch erst nach dem allerletzten Wort. Der Zauberer, dem dies gelang, ist der Verfasser: *Ernst Leopold Stahl* hat das Wunder vollbracht, ein aus Namen, Zahlen, Titeln bestehendes Jahrhundert-Aktenbündel in lebendigstes Leben umzusetzen. *So* muß Geschichte geschrieben werden! Von Seite zu Seite wirds lichtvoller; denn hat der Verfasser von dem Säkulum seiner Betrachtungen für die ersten sechs Dezennien nur aus den Archiven des Nationaltheaters, der Stadtverwaltung sowie den mit Gewissenhaftigkeit gesammelten Kritiken und sonstigem mehr totem als lebensvollem Material schöpfen dürfen — für die letzten vierzig Jahre sind die Aufführungen des Mannheimer Hauses sein persönliches Erleben, und die Zeit nach dem Weltkriege erschuf aus dem kompilierenden Historiker den packend zugreifenden Kritiker.
Die Uraufführung von Schillers Räubern gab der unendlich regsamen rheinischen Bühne Tradition, die Verpflichtung und Aufgabe, mit den Jungen jung, mit den Mutigen mutig zu bleiben. So wurde das Mannheimer Hoftheater zur sichtbaren »Hochburg des Bayreuther Gedankens« (muß man an den Namen Emil Heckel erinnern?), wie zur Wiege, Pflanz- und Pflegestätte einer reichen Zahl von Künstlern, die von diesem Industrieplatz in die Welt zogen: Direktoren, Regisseure, Bühnenbildner, Dirigenten, Sänger, Sängerinnen, Schauspieler, Schauspielerinnen.
Im Blut des Mannheimers tobt der Theaterenthusiasmus, fast eine Theaterwut. »Das Theater ist Mannheims liebstes Kind«, sagte einer der Oberbürgermeister. Unzählige Eingaben sendet das Publikum an die Theaterkommission, nicht nur wenn es sich um die Neubesetzung des Intendantensessels handelt; es petitioniert bei allen schicklichen und unschicklichen Gelegenheiten, es gibt seiner Abneigung derb satirischen, seiner Zustimmung pfälzisch humoristischen Ausdruck; es kämpft für die Erhaltung einer bewährten Kraft, es wehklagt beim Abgang eines Lieblings, es jubelt über den Gewinn eines Prominenten. Und ist doch bei allem so stockkonservativ. Oder war es. Denn die Zeiten haben die Anschauungen gewandelt und die leitenden Kräfte zu einem Tempo gezwungen, das von mancher höher dotierten Bühne nicht erreicht wird. Auch heute nicht.
Beschränken wir unsere Betrachtungen auf das, was die *Oper* in diesem Hause ins Licht rückte. (Für das Schauspiel und seine darstellenden Organe war Mannheim einst ein Gipfel!) In die Sterilität des Programms wehte um die Spätmitte des vorigen Jahrhunderts mit der Erscheinung Richard Wagners, für viele Bühnen damals noch eines Schreckgespenstes, die beglückendste Frische ins Haus. Die Ära Franz Lachner, dem Hergebrachten felsenfest ergeben, fand in Vincenz

Lachner, dem Bruder, zwar noch den Hüter wohlobservierter Ordnung. Da aber traten Ernst Frank, der Dirigent der Uraufführung der »Widerspenstigen«, und bald darauf *Franz Fischer* an das Kapellmeisterpult. Befeuert von Emil Heckel ging man jetzt an die Neugestaltung des Repertoirs: Wagner wurde sehr früh der gute Schutzgeist des Hauses, aus dem Emil Paur, namentlich aber der junge *Felix Weingartner* die Reste von Staub hinausfegten. Ein Kuriosum: Richard Strauß bewirbt sich um den Kapellmeisterposten; man versagt sich, wie man zuvor eine andere Dirigentenkapazität sich hatte entgehen lassen: Hans von Bülow, obwohl Mannheim nicht die Stadt verpaßter Gelegenheiten genannt zu werden verdient. E. N. von Reznicek trug über Strauß den Sieg davon, wie später Willibald Kähler über die Bewerbungen Leo Blechs und Bruno Walters. Hugo Röhr, dem die Uraufführung des »*Corregidor*« zufiel, Camillo Hildebrandt, Hermann Kutzschbach, Leopold Reichwein, Felix Lederer bilden die Kette der Taktstockschwinger, aus der drei Namen leuchtend hervorragen: *Artur Bodansky* (der, wie Weingartner und später *Erich Kleiber*, hier nur ein Jahr am Werk war), und *Wilhelm Furtwängler* (letzter 1915—1920). Über Franz von Hößlin, Paul Breisach und Richard Lert führt die Linie zu Erich Orthmann, der heute als Generalmusikdirektor das Dirigentenamt verwaltet.

Auch unter den Gesangskräften sind mancherlei Sterne erster Ordnung namhaft zu machen. So die »schwäbische Nachtigall«, die »Henriette Sontag des ausgehenden 19. Jahrhunderts«: *Bianca Bianchi*, die später die Gattin Pollinis wurde und die Wiener jahrelang in einen Taumel versetzte. Zwei andere Koloratursängerinnen machten sich hier gleichfalls einen klangvollen Namen: Mella Fiora und Henny Linkenbach. Lilli Hafgren-Waag, einst eine Wagnersängerin von Format, sei gebührend hervorgehoben. Und neben dieser die strahlenden Stimmen eines *Fritz Plank*, den die Karlsruher Konkurrenzoper, damals in ihrer Hochblüte unter Mottl, allzuschnell kaperte, des anderen Baritonisten August Knapp, der Tenoristen Georg Unger (später der erste Siegfried) und *Ernst Kraus*, den Mannheim im Umsehen an Berlin verlor, der Bassisten Georg Döring und Wilhelm Fenten, die sich ebenfalls in Bayreuth hervortun durften. Fritz Vogelstrom, Mohwinkel und Bahling mögen aus der langen Reihe noch erwähnt sein.

Es wird Mannheim nicht vergessen werden, daß Pfitzners Rose vom Liebesgarten 1904 hier erstmalig erblühte; des später nur noch der Operette opfernden Eduard Künneckes talentvolle Oper »Robins Ende« ward wie Erwin Lendvais »Elga«, Bernhard Sekles' »Schahrazade« und Egon Wellesz' »Alkestis« hier uraufgeführt. Neben Borodins »Fürst Igor« sind es zwei wichtige Ausgrabungen, die den letzten Jahren zufallen: »Orfeo« von Monteverdi und der Verdische »Nebukadnezar«. Auch Bühnenbildner halfen den Ruhm der Mannheimer Bühne fundieren, so der verdiente Joseph Mühldorfer, der in der Lachnerzeit hohe internationale Geltung erlangte; nach ihm Fritz Brandt (abermals taucht Bayreuth in der Erinnerung auf), Adolf Linnebach, Ludwig Siewert, Heinz Grete und Eduard Löffler. — Unter den Leitern der Bühne sind als markanteste Köpfe hervorzuheben: August Wolff, Max Martersteig, Alois Prasch, August Bassermann (1895—1904), Carl *Hagemann* (1906—1910, 1915—1920); Saladin Schmitt und Adolf Krätzer in Übergangsjahren. Einer Bewerbung Paul Bekkers gab man 1920 nicht den Zuschlag. Die gegenwärtigen Geschicke des Hauses ruhen in der bewährten Hand des Intendanten Francesco Sioli.

Die Jubiläumsaufführungen zum 150. Geburtstag der berühmten Bühne im Sommer dieses Jahres haben dargetan, daß der Geist des Lebensvollen heute noch und stärker als zuvor in hoher Blüte steht. Was Mannheim von seinen Vätern ererbte, erwarb es, um es zu besitzen. *Richard Wanderer*

OLGA STIEGLITZ: *Einführung in die Musikästhetik.* 2., neubearbeitete und vermehrte Auflage. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin.

Das 1912 erschienene Werk erfreute sich dank seiner knappen, vorzüglich geschriebenen Darstellung der musikästhetischen Hauptprobleme eines guten Rufes. In der jetzt notwendig gewordenen Neuauflage sind von der Verfasserin wichtige Ergänzungen und Veränderungen vorgenommen worden, ohne daß dadurch der Charakter des Ganzen grundlegend umgestaltet worden wäre. Hierzu lag um so weniger Anlaß vor, als das Buch nicht für den Fachgelehrten bestimmt ist, sondern sich an den weiten Kreis aller gebildeten Musikfreunde wendet. Dieser wird es mit reichem Nutzen verwenden können. Eines bedaure ich: bei Publikationen dieser Art sind Beispiele un-

erläßlich, da man nicht erwarten darf, daß der Leser sie in jedem Augenblick bei der Hand hat; könnte dies wohl bei einer hoffentlich bald zu erwartenden Neuauflage berücksichtigt werden? *Hans Fischer*

AUGUST HALM: *Klavierübung.* Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik. Erster Band, zweite Auflage. Bärenreiterverlag, Kassel.

Seit mehreren Jahren schon war die erste Auflage von Halms Klavierübungen vergriffen; die Herausgabe der zweiten Auflage, die eine völlige Umgestaltung im Sinne größerer Übersichtlichkeit und Konzentration darstellt, war die letze Arbeit des vor kurzem verstorbenen Musikers. Das ganze Werk, das den Klavierschüler von den ersten Anfängen an bis zu Bachs Inventionen und den leichteren Variationen Beethovens etwa führen soll, ist in drei Teilen geplant, von denen der erste nunmehr vorliegt, der zweite und nach Möglichkeit auch der dritte in kürzerer Zeit folgen dürften.

Die besondere Bedeutung dieser Klavierschule beruht darin, daß sie als erste (die erste Auflage erschien 1918) und bis heute noch fast einzige die musikalische Ausbildung in demselben Maße pflegt wie die technische. Hier wie in so manchen anderen Gebieten weist Halm völlig neue Wege. Das Haupthindernis, das einer musikalischen Elementarbildung bisher entgegenstand, sind jene Übungsstücke Kuhlauscher Prägung, die jedem musikalischen Geschmack Hohn sprechen, gleichwohl selbst in unseren wertvollsten und anerkanntesten Klavierschulen auch heute noch einen erschreckend breiten Platz einnehmen. Halm zeigt, daß es möglich ist, von der ersten Unterrichtsstunde an die technischen Übungen an einem musikalisch einwandfreien, oft sogar sehr reizvollen Material von Tonstücken anwenden und erlernen zu lassen. Hierzu war freilich nötig, daß ein Komponist von Rang die Aufgabe, eine Klavierschule für Anfänger zu schreiben, ebensowenig unter seiner Würde fand, wie einst ein Couperin oder Bach.

Auch vom pianistsich-technischen Standpunkt aus enthält das Werk viel Gutes und Vorbildliches. Mit Recht stellt Halm jene Spielarten an den Anfang und in den Vordergrund, die von der Hand und vom Arm ausgehen, anstatt den Anfänger mit Fünf-Fingerübungen zu martern, die vielmehr an das Ende des pianistischen Elementarunterrichts gehören. Daß jene Spielarten weit ergiebiger an Klang- und Kombinationsmöglichkeiten sind, ist ein Vorteil, den Halm in besonders geschickter Weise auch für seine musikalischen Bildungsabsichten ausnutzt. Überhaupt ist alles auf die geistige Beweglichkeit abgestellt, aus der sich die der Hände und Finger im Verlauf der Zeit naturgemäß ergeben muß. Ein verbindender Text, der eine Fülle von musikalischen und pädagogischen Anregungen gibt, erleichtert die Benutzung der Klavierübung für Lehrer und Schüler und macht sie in hervorragender Weise für den Selbstunterricht geeignet. *Willi Apel*

AUGUST HALM: *Stücke zum Vortrag für Violine mit Klavierbegleitung.* Vermehrte und verbesserte Neuauflage. Bärenreiterverlag, Kassel.

Das Heft enthält 23 Stücke von Händel, Bach, Haydn u. a. in Übertragung für die Zwecke des Anfangsunterrichts im Violinspiel. Man kann auf die Bedeutung der Sammlung nicht besser als mit Halms eigenen Worten hinweisen: »Diese Stücke sind für die Anfänger des Violinspiels zusammengestellt und so bearbeitet, daß sie schon sehr früh verwertet werden können. Ebenso könnte ich sagen, daß sie den Bedürfnissen des Lehrers dienen; eines solchen Lehrers nämlich, welcher seinen Schülern und sich selbst schon vom Anfang des Unterrichts an möglichst viel an wirklicher und echter Musik gönnen will.« *Willi Apel*

JOHANNES OSTENDORF: *Die Veranschaulichung der musikalischen Melodie.* Verlag W. Crüwell, Dortmund.

Das Heft (35 Seiten) erscheint als erstes einer zusammenhängenden Reihe von musikpädagogischen Schriften. Es ist lebendig und warm geschrieben, vielleicht etwas zu warm, wenn Nüchternheit Schärfe und Klarheit bedeutet. Der hier vertretene Grundgedanke, daß ein sicheres Intonieren nur gelingt, wo nicht bloß Tonhöhen, Tonabstände gedrillt, sondern Tonraumgebärden anhörlich gemacht werden, gibt der kleinen Schrift ihre Existenzberechtigung. Die Psychologie des Verfassers wiederholt den allverbreiteten Irrtum, Musik sei Symbolik eines »Gefühlsverlaufs«, wo es sich doch zuerst um Strebevorgänge und dann erst um die sie begleitenden Strebegefühle handelt, die ohne die Vorgänge nicht existieren. *J. H. Wetzel*

W. USPENSKIJ und V. BELJAJEFF: *Turkmenische Musik*. Gr. 8⁰. XV u. 377. Moskau 1928. Musiksektion des Staatsverlages.
Diesem ersten umfangreichen Werk über turkmenische Musik sind die Ergebnisse der musikethnographischen Studienreise W. Uspenskijs. aus den Jahren 1925—1926 zugrunde gelegt. Den musikwissenschaftlichen, musiktheoretischen und musikhistorischen Teil, die Ausarbeitung, Sichtung, Gliederung und Gestaltung des rohen Materials hat der bekannte Moskauer Musikschriftsteller V. Beljajeff auf sich genommen und mit viel Ernst und Geschick alles, was über turkmenische Musik überhaupt bekannt ist, zusammengetragen. Die Beschreibung der Reise, vieler ihrer Begleiterscheinungen, die mit Musik nicht immer in Verbindung stehen, hat der Reisende selbst — W. Uspenskij — gegeben; am wertvollsten sind hier die Biographien und Charakteristiken einzelner turkmenischer Musiker. 33 Bilder, eine Karte und zahlreiche Notenbeispiele erhöhen den Wert des Werkes; ganz außerordentlich interessant sind die 115 Musikstücke, die ein anschauliches und eindringliches Bild der turkmenischen Musik geben. Für jeden, der sich für orientalische Tonkunst überhaupt und für turkmenische insbesondere interessiert, ist die Bekanntschaft mit diesem Buch unentbehrlich. Doch steht dieser ein großes Hindernis — die russische Sprache, in der es gedruckt ist — im Wege, das dem Westeuropäer das Eingehen auf so manche wertvolle Arbeiten russischer Musikgelehrter verhindert hat. *Robert Engel*

MUSIKALIEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Quartett in h-moll für Flöte, Violine, Violoncello und Basso Continuo.* Aus »Six Nouveaux Quatuors en six Suites« (Nagels Musik-Archiv Nr. 24). Herausgegeben von *Ellinor Dohrn.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.
Die Musikgeschichte ging lange Zeit achtlos an der Epoche vorüber, die zwischen den Gipfelpunkten der Entwicklung am Beginn und am Ausgang des 18. Jahrhunderts liegt. Erst in den letzten Jahren bemüht man sich, die Bedeutung und den Eigenwert dieser Übergangszeit, die u. a. etwa durch die Söhne J. S. Bachs repräsentiert wird, zu erkennen. Ihr Wesen spiegelt sich deutlich in der hier veröffentlichten Komposition. Denn Telemann, obwohl an Jahren etwas älter als Bach, neigt doch mehr der neuen Zeit zu. — Das Quartett ist ein außerordentlich liebenswürdiges, »galantes« Werk, ganz im französischen Stil. In der Satzfolge kündigt sich die Loslösung von den alten Formen der Suite und Kirchensonate an, wenn auch freilich von einer Sonatenform im klassischen Sinne noch nicht die Rede sein kann. Sehr »modern« wirken die vielen Stellen, an denen die drei obligaten Instrumente für sich musizieren, während der Basso Continuo schweigt. Ebenfalls bezeichnend für die neue Stilrichtung ist es, daß Telemann — ich muß hierin der Herausgeberin widersprechen — die klangliche Differenzierung der Instrumente entschieden beobachtet. Es ließen sich dafür fast aus jedem Satz Belege beibringen. Als einziges Beispiel sei hier der Oktavsprung und die Tonwiederholung der Flöte im ersten Thema des »Prélude« angeführt, gegenüber der weicheren Formulierung desselben Themas bei den Streichinstrumenten. Das Quartett ist reich an Schönheiten; es fällt schwer, irgendeinen Satz besonders hervorzuheben. — Die geschickte Behandlung des Continuo und die in Klammern hinzugesetzten Vortragszeichen kommen der Ausgabe sehr zugute. *Cora Auerbach*

KARL KRAFFT: *Sonate für 2 Violinen und Klavier, op. 26.* (Musik im Haus, Heft 112.) Volksvereinsverlag G. m. b. H., München-Gladbach.
Krafft versucht in dieser Sonate die alte Praxis der Triosonate mit zwei konzertierenden Violinen wieder aufleben zu lassen, ein Gedanke, der im Zeichen des neuerwachten Interesses für gute, leicht spielbare Hausmusik sicher begrüßenswert ist. Wo sich seine Musik an feste Formen anschließen kann (wie im dritten Satz, einer Fuge), scheint sie mir am wertvollsten. Dagegen sind die melodischen Erfindungen der übrigen Sätze etwas unfrei. Häuslichen Musiziergemeinschaften dürfte das Werk willkommen sein. *Hans Fischer*

DER KOPENHAGENER CHANSONNIER: Eingeleitet und herausgegeben von *Dr. Knud Jeppesen. Kopenhagen*: Levin & Munksgaard. *Leipzig*: Breitkopf & Härtel 1927.
Mit der Herausgabe der Liederhandschrift Thott 29/8 der Königlichen Bibliothek Kopenhagen macht der Kopenhagener Musikhistoriker *Dr. Jeppesen* der Musikwissenschaft ein wertvolles Geschenk. Es handelt sich um eine wichtige spätmittelalterliche Liederhandschrift, die in dem vorliegenden Band zum ersten

Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht ist, aufs würdigste, sowohl mit bezug auf die allen Anforderungen strengster Wissenschaftlichkeit standhaltende Arbeit des Herausgebers, wie auch was die vornehme und prachtvolle Buchausstattung betrifft. Die Kopenhagener Handschrift ist wahrscheinlich zwischen 1470 und 1480 in Frankreich entstanden und enthält 33 fast durchweg dreistimmige französische Chansons der zurzeit berühmtesten Meister, wie Okeghem, Busnois, Magister Symon, Michelet, Morton, Priores, Baziron, Molinet, Convert, Hayne nebst einer Reihe anonymer Stücke. Der Herausgeber begnügt sich nicht damit, einfach die Handschrift partiturmäßig in moderne Notation zu übertragen, sondern er fügt eine bibliographische und musikgeschichtliche Studie bei, die in breiter Ausführlichkeit eine lange Reihe anderer mit dem Kopenhagener Codex verwandten Handschriften prüft. Diese sehr mühsame und zeitraubende philologische Arbeit hat den großen Nutzen, daß oft in einer Handschrift auftauchende Zweifel durch eine andere Handschrift behoben werden, daß Textvarianten und Schreibfehler nachgewiesen werden können, daß oft anonyme Stücke mit großer Wahrscheinlichkeit diesem oder jenem Komponisten zugewiesen werden können, da in den verschiedenen Liederhandschriften von Kopenhagen, Dijon, Paris, Wolfenbüttel, Ulm, Berlin, Rom, Perugia, Florenz, Sevilla usw. oft die nämlichen Lieder sich finden. Nicht weniger als 22 Handschriften und 2 Druckwerke der Zeit um 1500 sind hier peinlich genau miteinander verglichen, mit dem Ergebnis, daß der Notentext des Neudrucks die betreffenden Lieder in der korrektesten Lesart bringt, alle Schreib-, Lese-, Interpretationsfehler nach Möglichkeit ausschließt. Weitere Studien sind dem Inhalt des Kopenhagener Chansonier gewidmet, was Technik des mehrstimmigen Tonsatzes angeht, Form der Dichtungen (Rondeaux) und der Kompositionen, Bau der zugrunde liegenden Melodien, Harmonik, Stimmführung, Behandlung der Tonarten, Textunterlegung usw. Alle diese musterhaften Untersuchungen zusammengenommen bedeuten einen erheblichen Zuwachs unserer Kenntnis der bisher mangelhaft durchforschten francoburgundischen Chanson-Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diese frühe Epoche der niederländischen Tonkunst hat ihre eigentümlichen Reize in dem knospenhaften Aufbrechen neuzeitlichen renaissancemäßigen Lebensgefühls und persönlicher Haltung, gegenüber der strengen mittelalterlichen Bindung des Geistes, die man eben erst begonnen hatte, schüchtern zu überwinden. Die philologische Revision der altfranzösischen Textdichtungen und das durchaus erwünschte Glossar hat *Dr. Viggo Bröndal* besorgt. Sechzehn große photographische Reproduktionen aus dem Kopenhagener Chansonier und aus den ihm verwandten Handschriften von Dijon, Paris, Wolfenbüttel, Pavia sind ein wertvoller und reizvoller Schmuck des Bandes. Sie zeigen aufs klarste Schrift des Textes, Art der musikalischen Notation und die köstliche Ornamentik durch phantastische Initialen, Rankenwerk, Blumengewinde, Porträts, Tierbilder u. dgl. Vorzüglicher Druck, bestes Papier, großes Format im Verein mit den Faksimile-Tafeln machen den Band zu einem Schmuckstück.

Was nun den künstlerischen Gehalt der 33 französischen Chansons betrifft, so dürfte an ihnen nicht nur die Musikwissenschaft ihre Freude haben, sondern auch die musikalische Praxis unserer Zeit. Welch eine Fülle vornehmer, empfindungsvoller und anmutiger Melodien, welch feine Führung der drei Stimmen, welche überraschende Reinheit des Zusammenklanges! Es sind in der Tat köstliche Blüten der polyphonen Liedkunst, aus der Jugendzeit dieser Kunst, die hier zu neuem Leben erweckt sind. Freilich müßten die einzelnen Stücke für die praktische Ausführung erst zurecht gemacht werden, durch Verkleinerung der Notenwerte, durchgeführte Textunterlage, passende Transposition, Vortragsbezeichnung u. dgl. Es war nicht Zweck der Ausgabe, Bearbeitungen für den Vortrag zu geben. Aber einem sachkundigen Benutzer werden sich bei einer Einrichtung für die Praxis besondere Schwierigkeiten kaum entgegenstellen. *Hugo Leichtentritt*

PAUL RICHTER: *Dritte Sinfonie in g-moll.* (1929.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Eine viersätzige Symphonie mit gesunden roten Backen, Musik im besten Sinne des Wortes, Ausdruckskunst, die noch mit beiden Füßen auf festem Boden steht und von Sachlichkeit und Unsentimentalität nichts weiß. Wer nachweisen will, daß man auch heute noch die überlieferten Formen mit lebendigstem Inhalt füllen kann, daß die Tonalität noch immer ein ergiebiger Kampfboden ist, auf dem sich die alte Gegensätzlichkeit der Themen mit den funkelnden Waffen geist-

voller Kontrapunktik ausfechten läßt, wird mit Erfolg auf Richters dritte Symphonie zurückgreifen können. Sie ist erfindungsreich, hat Themen, die Konstruktionsmaterial sind, mit dem sich trefflich streiten läßt. Das sehr schöne Adagio, die kanonische Episode der Solovioline, Bratsche und des Cellos im Finale sind wahrhaft edle Musik.

E. Rychnovsky

CH. VAN DEN BORREN: *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22.* Brüssel, Selbstverlag des Verfassers, 55 Rue Stanley.

Das vorliegende Buch, ursprünglich in den Annales de l'Académie Royale d'Archéologie 1923 erschienen, behandelt jene berühmte *Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts*, die im Jahre 1870 während der Belagerung *Straßburgs* infolge des Bombardements zugrunde ging. Ihr Inhalt ist allerdings nicht völlig vernichtet worden, da etliche Jahre vorher *Edmond de Coussemaker*, der berühmte französische Musikarchäologe, sich lange mit der Handschrift beschäftigt hatte und Teile davon kopiert hatte. Diese Kopie Coussemakers kam in den Besitz des belgischen Musikforschers *Ch. van den Borren*, und auf sie gestützt, unternahm er im vorliegenden Buch den Versuch, nach Möglichkeit die Straßburger Handschrift in ihrem Inhalt zu rekonstruieren. Wenn man bedenkt, daß von den 207 Stücken der Liederhandschrift Coussemaker etwa ein Viertel, 52 Stück, kopiert und in moderne Notation übertragen hat, so erhellt ohne weiteres, daß van den Borren sich keine kleine Aufgabe gestellt hat. Mit einiger Aussicht auf Erfolg konnte diese Arbeit überhaupt nur von einem Forscher unternommen werden, der, wie van den Borren, als Spezialist die in Betracht kommende Epoche samt allen zugehörigen Handschriften, Traktaten usw. aufs genaueste kennt. In seinem vortrefflichen Buch über Dufay, wie auch in anderen Arbeiten, hat sich van den Borren als ein solcher berufener Kenner erwiesen. An der Hand von Coussemakers wennschon mangelhaftem thematischem Katalog unterzieht nun der Verfasser auf mehr als 200 Druckseiten Nummer für Nummer des verlorenen Liederbuches einer genauen Untersuchung, mit dem Zwecke, durch Anwendung aller Kunstgriffe philologischer Technik möglichst viel über diese Stücke zu eruieren. Diese schwierige und peinliche Arbeit hat überraschende Ergebnisse gezeitigt. Es konnte nachgewiesen werden, daß der Straßburger Codex 21 einstimmige und 186 mehrstimmige Stücke enthielt. Von den 21 einstimmigen Stücken sind sechs vorläufig als verloren anzusehen, die übrigen finden sich in verschiedenen anderen Handschriften der Zeit wieder verzeichnet. Von den 186 polyphonen Stücken müssen nach heutiger Kenntnis etwa 90 als verloren gelten. Über den Rest, also die größere Hälfte konnte mehr oder weniger Aufklärung gegeben werden. Eine Menge Stücke konnte durch Vergleich mit anderen Sammlungen der Zeit indentifiziert werden, oft sogar bestimmten Komponisten zugewiesen werden; es sind dies 45 Stücke, dazu kommen die 52 von Coussemaker kopierten Stücke, von denen oft Wiederholungen und Varianten in anderen Quellen nachgewiesen werden konnten. Es zeigt sich somit, daß der Verlust des Straßburger Codex nicht so unersetzlich ist, wie man früher glaubte, indem etwa die Hälfte seines Inhalts durch glückliche Funde an anderen Stellen ersetzt werden kann. Selbst über die jetzt noch immer als vermißt geltenden Stücke hat van den Borren eine Menge aufklärender Notizen sammeln können, so daß man, alle Ergebnisse zusammenfassend, sich nunmehr eine ziemlick klare Vorstellung von Wert, Inhalt, Bedeutung des Straßburger Codex machen kann. Fürwahr ein schönes Ergebnis, das Fleiß, Wissen und Scharfsinn im Verein hier erzielt haben. Für die Erkenntnis der Musik des 15. Jahrhunderts wird diesen Untersuchungen van den Borrens ein fundamentaler Wert zugesprochen werden müssen, umso mehr, als der Verfasser sich nicht mit rein philologischer Arbeit begnügt, sondern auch die stilistische, ästhetische Bedeutsamkeit der Straßburger Handschrift in den Bereich seiner Untersuchung zieht.

Hugo Leichtentritt

JAROSLAV KŘIČKA: *Scherzo idyllique. op. 12.* (1929.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Unter den tschechischen Komponisten unserer Tage nimmt Jaroslav Křička eine besondere Stellung ein. Es soll hier nicht ausführlich darauf verwiesen werden, welche Verdienste er sich als Chordirigent um die Pflege Bachscher Musik jahrein jahraus erwirbt, aber wenn von seinem »Idyllischen Scherzo« die Rede ist, darf man an seiner positiven Einstellung zu Bach umsoweniger achtlos vorbeigehen, als aus ihr bis zu einem sehr hohen Grade das Kontrastelement zu seiner eigenen Musik deutlich erkennbar wird. In Křička sitzt nämlich ein so reicher Fond an musikalischem Humor, daß man aus einem Ent-

zücken ins andere fällt, wenn man etwa seine verschiedentlichen für Kinder berechneten, aber dem Erwachsenen nicht weniger Spaß machenden Fabeln und Parabeln hört. Ein so reines Verhältnis zur kindlichen Psyche haben nur sehr wenige moderne Komponisten. Ein Abglanz dieses göttlichen Humors ist sein »Idyllisches Scherzo«. Vor fast zwanzig Jahren in Jekaterinoslaw in Rußland komponiert und später mit einem Preis der Tschechischen Akademie der Künste und Wissenschaften ausgezeichnet, verrät es in der Beherrschung des handwerklichen Rüstzeugs eine technische Reife, daß die Sauberkeit der Faktur und die Zielbewußtheit des Aufbaus bis zum letzten Takte fesseln. Man darf annehmen, daß dieses »Scherzo idyllique« wirklich ein Scherzo aus einer Symphonie ist, von der uns der Komponist die andern drei Sätze leider unterschlägt. Eingebettet in den Organismus einer vollständigen Symphonie würde der Humor, die Ironie, die Satire dieser Musik vielleicht noch schlagender und überzeugender zur Geltung kommen als nur in diesem formal allerdings selbständigen Satz. Aber auch in dieser Form ist das Scherzo seiner Wirkung sicher. Phantasie paart sich hier mit Witz und Kunstverstand zu einer Dreieinigkeit, die mitreißt.

E. Rychnovsky

WERKE VON JOSQUIN DE PRÉS: Heft 1—3. Herausgegeben von Dr. A. Smijers. Leipzig: C. F. W. Siegel. Amsterdam: G. Alsbach & Co.

Eine der empfindlichsten Lücken in der musikgeschichtlichen Literatur war das Fehlen einer Gesamtausgabe von Josquin's Werken. Dieser große Meister, dessen Name ein ganzes Zeitalter repräsentiert, war in der Hauptsache bekannt durch die Lobsprüche der Zeitgenossen und späterer Beurteiler. Wollte man seine Werke kennen lernen, so mußte man mit einigen wenigen, in Neudruck erschienenen Motetten und Chansons vorliebnehmen, die zudem noch in verschiedenen Sammelwerken zerstreut sind. Die verdienstvolle »*Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*«, die uns schon so viele wertvolle Neuausgaben alter niederländischer Meisterwerke geschenkt hat, tritt nunmehr, aus Anlaß von Josquin's 400. Todestag, an die Aufgabe, die Werke dieses Großmeisters in einer kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Welt vorzulegen. Die ersten drei Hefte liegen vor. Das erste Heft enthält drei »Klagelieder« über den Tod Josquin's von jüngeren Meistern der Zeit: *Hieronymus Vinder's* siebenstimmiges Lamentatio: »O mors inevitabilis«, die vierstimmige Nänie: »Musae Jovis ter maximi« des *Benedictus*, und *Nicolaus Gombert's* sechsstimmige »Monodia« über den nämlichen von Gerhard Avidius gedichteten Text. Das zweite Heft bringt zwölf französische Chansons zu fünf und sechs Stimmen, das dritte Heft eröffnet die Sammlung der vierstimmigen Motetten mit neun herrlichen Stücken. Damit ist endlich der Anfang gemacht zu der umfassenden Kenntnis jenes Meisters, der um 1500 unbestritten in ganz Europa als größter Meister der Musik galt. Wennschon wir von dem Neudruck des gesamten Lebenswerkes Josquin's uns überraschende Neuentdeckungen wohl kaum versprechen dürfen — die von ihm gepflegten Gattungen: Messe, Motette, Chanson, sind in ihren allgemeinen Umrissen festgelegt und wohlbekannt — so wird es natürlich von großer Bedeutsamkeit sein, die maßgebenden Spitzenleistungen dieser Gattungen bei Josquin nun im einzelnen kennenzulernen. Der Weltschatz großer Kunstwerke wird durch die neue Ausgabe beträchtlich bereichert, und einer lange vernachlässigten Ehrenpflicht wird in würdiger Weise Genüge geleistet. Der Herausgeber, *Dr. A. Smijers*, hat vorzügliche Arbeit geleistet. Sie besteht im Aufsuchen und genauen Nachweisen der Quellen, in kritischer Textrevision und Übertragung aus der Mensuralnotation in moderne Notenschrift. Smijers philologisch-kritischer Apparat ist mit höchster Sorgfalt und gründlichster Sachkenntnis besorgt. Daß die philologischen bibliographischen Einleitungen sowohl in holländischer wie auch in deutscher Sprache geschrieben sind, erleichtert deutschen Benutzern das Studium.

Hugo Leichtentritt

THEODOR HAUSMANN: *op. 9 Streichquartett; op. 16 Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Ein sehr ernst zu nehmender, beachtenswerter Tonsetzer, der, besonders nach seinem Quartett zu urteilen, in seinem Leben nicht gerade sehr auf Rosen bisher gebettet gewesen ist. Er hält an der klassischen Form und der Tonalität fest, wenn er auch ziemlich modern in der Harmonik und Rhythmik ist. Er hat jedenfalls Einfälle. Im ersten Satz des Quartetts hätte sich aus diesen wohl noch mehr machen lassen können. Ein gewisser groteskartiger Humor steckt in dem zweiten scherzoartigen Satz, dessen Coda eine machtvolle

Steigerung bringt. Von religiöser Empfindung getragen ist das in klanglicher Hinsicht eigenartige Lento. Am eingänglichsten ist das Finale, das kraftstrotzend einsetzt und durch sein Gesangsthema besonders wirkt. Im Konzertsaal dürfte dieses Quartett sich gut behaupten, sicherlich auch die knapp gefaßte dreisätzige Sonate, deren erster Satz nicht so überzeugend wirkt wie das sehr warm empfundene, melodisch bestechende Adagio molto und das in Rondoform gehaltene Finale. Obwohl diese Sonate nicht besonders große Schwierigkeiten enthält, erfordert sie doch gewiegte, rhythmisch sattelfeste Ensemblespieler und einen in der Intonation recht sicheren Geiger. *Wilh. Altmann*

DER POLYPHONE MÄNNERCHOR: Eine Sammlung originaler und bearbeiteter Vokalwerke aus drei Jahrhunderten, herausgegeben von *Erwin Lendvai.* 6 Hefte. Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin und Leipzig.
Aus dem Bestreben, Chorvereinen den Weg zur wahren Chorkunst zu ebnen und wertvolles Liedgut zu erschließen, ist die vorliegende mustergültige Sammlung entstanden, die Beispiele aus den verschiedensten Epochen entweder im Originalsatz oder in diskreter Bearbeitung bereitstellt. Um das Einleben in diese Kunst auch denen zu ermöglichen, die erst viele aus Gewohnheit entstandene Hemmungen zu beseitigen haben, gibt Lendvai an allen Stellen, die für den Chor »Klippen« bedeuten können, kleine Winke und Ratschläge und versucht auch sonst durch sachverständige Hinweise im Anhang das Verständnis zu wecken und zu fördern. Was den Inhalt selbst betrifft, so ist für möglichste Mannigfaltigkeit gesorgt: Heft 1 enthält lateinische Kirchenchöre (Gallus, Lasso, Palestrina usw.), Heft 2 deutsche Motetten (Eccard, Schütz, Haßler), Heft 3 deutsche Volkslieder und Madrigale (Isaak, Hofhaimer, Senfl, Schein), Heft 4 italienische Madrigale (Willaert, Marenzio, Banchieri), Heft 5 englische und niederländische Madrigale (Morley, Gibbons, Obrecht), schließlich Heft 6 französische und spanische Meister (Goudimel, Jannequin, Morales, Ortiz, da Vittoria). Die Sammlung kann allen ernst strebenden Männerchören warm empfohlen werden. *Hans Fischer*

GUIDO PANNAIN: *Trio für Klavier, Violine und Violoncello.* Hofmeisters Hausmusik Nr. 151. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Was diesem Werke ganz merklich abgeht, ist die Einheitlichkeit in den Stilmerkmalen. Bald scheint sich die Melodik und Harmonik ganz abseits von den alten Kompositionsprinzipien zu bewegen, bald wieder findet der Komponist zu geradezu primitiver Tonalitätsbetonung zurück, indem er auf lange Strecken hinaus jeder einfachen Alteration aus dem Wege geht, über mehrere Takte hinweg an einer einfachen Zerlegung des gleichen Dreiklangs festhält. Dieses rasche Überspringen von Modernität zu gekünstelter Einfachheit läßt nicht das Gefühl aufkommen, daß hier eine innere Notwendigkeit waltet. Auch die klangliche Auswertung der Ausdrucksmittel der beteiligten Instrumente erfolgt nicht in dem Maße, daß man die Wahl der Besetzung als einem deutlichen Bedürfnis entsprungen erkennt. Oft werden die Streicher bloß als Verstärker der Melodiestimme auf dem Klavier verwendet. Die technischen Anforderungen sind im allgemeinen nicht sehr groß, so daß auch Kammermusikvereinigungen von Dilettanten sich mit Erfolg daranwagen können. *Roland Tenschert*

JOHANN ROSENMÜLLER: *Lamentationes Jeremiae Prophetae* für eine Singstimme mit Generalbaß. Herausgegeben von *Fred Hamel.* (Nagels Musikarchiv, Nr. 27/28.) Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1929.
Der Herausgeber bekundet in einem kurzen Vorwort die Absicht, neben der längst anerkannten Bedeutung der Instrumentalsuiten von Johann Rosenmüller auch den kirchlichen Gesangswerken des Meisters zu ihrem Recht zu verhelfen. Die in den beiden Heften der »Klagelieder Jeremiae« enthaltenen Proben müssen uneingeschränkt als bezwingend anerkannt werden. Es ist eine Überraschung, zu sehen, wie hier einem Gesangswerk, das (schon nach seiner Harmonik) zweifellos erst nach 1650 entstanden ist, die Gesetze der Monodie, des deklamierenden Sologesangs nach italienischem Muster, ihren Stempel aufdrücken: überraschend deswegen vor allem, da ja Rosenmüller schon der Generation nach Heinrich Schütz angehört; ist er doch zu einer Zeit (1620) geboren, als das Kompendium für die Musikausübung nach italienischer Weise, Michael Prätorius' Syntagma musicum, bereits erschienen war, so daß er jene Welle des Italianismus persönlich gar nicht mehr miterlebt hat. In diesen Gesängen, deren drei erste für Männerstimmen, die übrigen erhaltenen für eine Frauenstimme geschrieben sind, hat das Prinzip der text-

gemäßen Vertonung der Schönheit der gesanglichen Linie keineswegs Eintrag getan, sondern sie im Gegenteil noch gesteigert. Wie oft ist in die unscheinbaren hebräischen Worte, Aleph etwa oder Ghimel, eine ausdrucksvolle Kantilene gelegt, die auf den folgenden Textabschnitt hinweist, der dann schlicht und mit ganz geringen melodischen Freiheiten dem Inhalt, ja beinahe dem Tonfall der Worte nachgeht. — Es sei besonders anerkannt, daß der Neudruck dem Original mit vorbildlicher Treue folgt und dem Gehalt des Werkes ganz nahe zu kommen weiß. Ein kleiner Beweis: der in zwei Fassungen vorhandene Gesang »Ego vir videns paupertatem meam« wird mit zwei verschiedenen, jeweils dem musikalischen Metrum angepaßten Übersetzungsvorschlägen wiedergegeben. Es ist zu wünschen, daß noch mehr der Vokalwerke Rosenmüllers ans Licht gezogen werden. *Peter Epstein*

ANTONIO VIVALDI: *Violinkonzert g-moll, op. 4, Nr. 6* mit Begleitung von Streichorchester und Klavier für den Konzertvortrag bearbeitet von *Sam Franko*. Verlag: Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Die vorliegende Komposition ist das vierte der 16 Vivaldi-Konzerte, die Johann Sebastian Bach für Klavier übertragen hat. Das Interesse, das Bach der Kunst Antonio Vivaldis entgegenbrachte, ist allein schon ein Wertmesser für die Qualitäten der Werke dieses italienischen Großmeisters. Die geigenmäßige Schreibweise, die Vollendung im formalen Aufbau, die Gediegenheit der Arbeit, die die Werke wohltuend von so vielen Erzeugnissen späterer virtuoser Geigenkomponisten abhebt, würden rechtfertigen, daß Vivaldis Konzerte häufiger in den ohnedies nicht sehr reichhaltigen, wenn auch reichlich bunten Programmen der Violinkünstler erscheinen. Die Bearbeitung Sam Frankos tut dem Werke keinerlei Gewalt an, sie hält sich auch im Klaviersatz einfach und frei von Extravaganzen und ist daher gut brauchbar.

Roland Tenschert

ARMIN KNAB: *Liebesklagen des Mädchens*, für Sopran und Klavier. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel/Berlin, 1929.

Fünf der schönsten Gedichte aus »Des Knaben Wunderhorn« sind hier zu einem Liedzyklus vereinigt, der in seiner Wirkung geradezu verblüfft. Mit den einfachsten Mitteln wird der schwermütige Ton der Dichtungen so glücklich getroffen, daß man gerne auf jede Modernität verzichtet. Die Harmonik geht über die Verwendung einfacher Drei- und Vierklänge kaum hinaus, wirkt aber dadurch so stark und eigenartig, daß sie jedem romantischen Chroma aus dem Wege geht, vor allem Akkorde in Grundstellung miteinander verbindet und auch dort, wo sie tonartfremde Klänge verwendet, vom einfachen Aufbau der Akkorde nicht abweicht. Zu den besonderen Vorzügen der Kompositionen gehört die absolute Einheitlichkeit im Stil. Daß in vielen Fällen an der reinen, nicht durch erhöhte Sext und Septime verfälschten Molltonart festgehalten wird, gibt den Stücken einen anziehend herben, unsentimentalen Charakter, wie er dieser gesunden, aller Weichlichkeit abholden Volkspoesie entspricht. Es sei aus all den Gründen auf diese Kompositionen von starker Originalität ausdrücklich hingewiesen.

Roland Tenschert

JACOB REGNART: *Deutsche Lieder mit fünf Stimmen vom Jahre 1580*. Herausgegeben von *Helmuth Osthoff*. Verlag: Bärenreiter zu Kassel 1928.

Die vorliegende Ausgabe von Regnarts Deutschen Liedern beansprucht insofern in besonderem Maße das Interesse der Liedhistorie, als sie auf ein bedeutsames und wenig bekanntes *deutsches* Seitenstück zu dem gleichzeitig die weltlich-aristokratische Musik beherrschenden *italienischen* Madrigal hinweist. Diese »Newen Kurtzweiligen Teutschen Lieder« (»zu singen und auf Instrumenten zu spielen«), aus denen die vorliegenden fünf Lieder stammen, sind charakteristisch für den Gesellschaftsgeist, der neben der offiziellen geistlichen Sphäre des Hofes herrschte. Die Komposition der Lieder wie auch der weit verbreiteten Trizinien fällt in Regnarts Amtszeit als Vizekapellmeister am Kaiserlichen Hof in Prag und beleuchtet die geselligen Kunstbedürfnisse der Auftraggeberkreise. Ohne Zweifel spielt auch die köstliche Satire auf den bornierten Kunstverstand, — exemplifiziert an dem Schiedsgericht des Esels über das Wettsingen von Kuckuck und Nachtigall und dramatisiert in sechs äußerst reizvollen Teilen — trotz des vielgebräuchlichen Gleichnisses auf eine bestimmte Begebenheit des Hof- oder Gesellschaftskreises an. Gerade in ihrer Kundgebung soziologischer Tatsächlichkeiten sind uns solche Sammlungen bedeutsam, hiefür vielleicht bedeutsamer als für die Möglichkeit einer praktischen Neubelebung

dieser Kunst. Ein erläuterndes Vorwort des Herausgebers führt gut in die historische Situation ein. *Hans Boettcher*

JOH. FR. REICHARDT: *Lieder und Oden in Auswahl.* Herausgegeben von *Fritz Jöde.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1929.
Es bietet einen besonderen Reiz, die Gedichte Goethes, die uns so sehr in der Schubertschen Vertonung vertraut sind, auch in dem musikalischen Gewande auf uns wirken zu lassen, das der Dichter als das am ehesten adäquate anerkannte. Die Schlichtheit der Kompositionen Reichardts, die das Versgefüge durchwegs unangetastet lassen und bei aller Innigkeit des Ausdrucks ein klassisches Gleichmaß nie überschreiten, begegenen vielleicht gerade heute wieder gesteigertem Interesse, da sich die Rückkehr zur Einfachheit immer deutlicher vollzieht. Die Auswahl der Gesänge ist mit »gutem Geschmack« erfolgt. Heben wir aus der Fülle von Schönheiten hervor etwa »Wanderers Nachtlied«, bei dem die Harmonik äußerst feinfühlig den Ausdrucksmomenten des Textes nachgeht, oder die dramatische, mit sicherem Formsinn gestaltete Vertonung des »Prometheus«, oder den »König von Thule«, der in seiner Einfachheit ein ergreifendes Stimmungsbild vermittelt. Das Heftchen verdient verständnisvolle Beachtung, denn es enthält beste, gediegenste Hausmusik.
Roland Tenschert

A. GRETCHANINOFF: *École du Chant.* Mit englischem, französischem, deutschem und russischem Text. (Umfang der Übungen b—f''). Oxford University Press. Leipzig, Friedrich Hofmeister. 81 Seiten.
Die umfangreiche Gesangschule des bekannten russischen Komponisten ist warm zu begrüßen. Sie zieht das Stimmbildnerische nicht in ihren Bereich, sondern allein die musikalisch-gesangliche Technik. Es ist hier nicht der Ort, grundsätzlich Stellung zu nehmen zu der Frage, ob im heutigen Gesangsunterricht solche rein musikalischen Studienwerke Berechtigung haben, wieweit sie sogar Notwendigkeit sind. Jedenfalls aber bietet denen, die im Unterricht bisher aus Prinzip oder für bestimmte Fälle italienische Vokalisen verwandten, dieser Band außerordentlich viel mehr: neben echt gesanglicher Melodik Eingewöhnung des Schülerohres in die Klangwelt der erlesensten spätromantischen Harmonik, im Gegensatz zu der für Musikerohren erschrecklichen harmonischen Simplizität der gebräuchlichen Solfeggienbücher. Übrigens darf die an technische Zwecke gebundene Musik des Bandes (von den ersten Intervallstudien an) erstaunlicher und schöner genannt werden als die der letzten freien Stücke mit ihrem leicht sentimentalen Einschlag: eine interessante Bestätigung für die hier neu sich erweisende Kraft, die einst für die alten Meister in der »gebundenen« Aufgabe, in der »bestellten« Arbeit lag. Die tiefe Bedeutsamkeit dieser Tatsache macht uns das Werk noch lieber. *Franziska Martienßen*

KATALOG

MUSIKLITERATUR: Ein kritischer Führer für Bibliothekare. Arbeiten der Volksbücherei-Zentrale in der Berliner Stadtbibliothek, Band II.
Der von dem wissenschaftlichen Hilfsarbeiter an der Berliner Stadtbibliothek *Dr. Karl Th. Bayer* verfaßte Katalog erweist sich — im Gegensatz zu ähnlichen Zusammenstellungen — dadurch wertvoll und eigentümlich, daß er jedem Artikel, seien es Lexika, pädagogische Bücher, Zeitschriften, musikgeschichtliche oder ästhetische Werke, Biographien, Lehrbücher, Musikalien oder Musikromane, ein Sprüchlein mit auf den Weg gibt. Diese sind kurz, schlagend, treffend, und es stellt der Lesefreudigkeit, der Kenntnis, der Kritik und dem Geschmack des Bearbeiters ein ehrendes Zeugnis aus, daß er, von der trockenen Schablone abweichend, für jedes der aufgenommenen Werke, deren der Katalog gegen 900 nennt, das sichere Charakteristikum findet. Frei von Gelehrsamkeit, eigens für die Zwecke der Benutzung geschaffen, erhebt sich dieser Führer zu einem Ratgeber von ernster Bedeutung, die seine Verwendbarkeit auch für Anspruchsvolle wertvoll macht und einen Nutzen denjenigen Musikfreunden bringt, die sich der Berliner Stadtbibliothek nicht zu bedienen pflegen.
Adalbert Rode

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER

BERLIN: In die spätsommerliche Ruhe des Berliner Theater- und Musikbetriebs platzte als Warnzeichen der erste September hinein mit einer Überfülle an Premieren. An dieser Stelle kommt *Mark Lothars* Oper »*Tyll*« in Betracht, die im *Städtischen Opernhaus* ihre erste Berliner Aufführung erlebte. Mark Lothar war den musikalischen Kreisen Deutschlands bisher als talentvoller Liederkomponist bekannt. Auch in seinem ersten dramatischen Versuch macht sich dieser Grundzug seines künstlerischen Wesens wiederum geltend, auch hier fesselt vor allem der talentvolle Liederkomponist, während sein Beruf zum Dramatiker in der Partitur des Tyll vorerst kaum überzeugend zutage tritt. Der dramatische Grundfehler der Oper liegt in *Hugo F. Königsgartens* schwächlichem Libretto, dessen Mängel der Komponist nicht auszugleichen vermochte. Keine Spur von äußerer oder innerer Spannung in diesen lebenden Bildern, die ohne Zusammenhang einander ablösen. Kein Aufbau, keine Zuspitzung und Steigerung, zu wenig Gegensätzliches, zu wenig menschliches Interesse, zu wenig Charakterisierungsvermögen, zu wenig Verwicklung. Die Geschichte vom Eulenspiegel, so in bisweilen nett gesehene und sauber geformte Einzelbildchen aufgelöst und verzettelt, langweilt auf die Dauer. Aus dem alten Volksbuch von Tylls Schwänken und aus de Costers Roman hat sich der Textdichter den Stoff zu seinen Bildern ausgesucht; aus Eigenem hat er als Dramatiker leider nichts Bedeutsames hinzugetan, wenn man von einer flüssigen Diktion absieht. Die Hauptsache ist jedenfalls im Textbuch wie in der Musik verfehlt: dieser Tyll ist nicht der unsterbliche Possenreißer mit seinem faszinierenden Gemisch von jugendlichem Übermut, sprühendem Witz und Geist, Spott auf die kleinbürgerliche Beschränktheit, von liebenswürdigem Wesen zu bitterer Weltverachtung sich wandelnd, sondern eine innerlich unlebendige Theaterfigur. Bei Lothars Musik darf man nicht an Richard Strauß' wahrhaft geniale musikalische Charakterisierungskunst denken. Lothars Musik, ein Abglanz aller möglichen Lichter von Wagner bis zu Debussy, Puccini, Strauß, d'Albert hat noch keinen Eigenklang. Trotzdem wirkt sie im Lyrischen gewinnend, dank ihrer melodischen Wärme und Fülle, ihrer eingänglichen, geglätteten Form, ihrer liebenswürdigen Haltung, ihres gepflegten Klanges. Die Aufführung unter *Robert F. Denzler* war sorgfältig vorbereitet. Hübsche Bühnenbilder von *Gustav Vargo* in buntem Märchenstil. Von den Darstellern erfüllte *Marguerite Perras* als Nele in Gesang und Aktion ihre Aufgabe am überzeugendsten. *Josef Burgwinkels* Tyll war gesanglich wirkungsvoll, konnte jedoch die fehlerhafte Anlage der Figur nicht vergessen machen. Mit Ausnahme von *Eduard Kandls* bieder-behaglichem Lamme und *Edwin Heyer* in einer dreifach variierten Episodenrolle ist von den übrigen Mitwirkenden viel Aufhebens nicht zu machen. Das Publikum, von Lothars einschmeichelnd melodiöser Musik gewonnen, ging willig mit. *Hugo Leichtentritt*

BRÜNN: In den mehr als eintönig gefärbten Spielplan vermochten die örtlichen Erstaufführungen von Puccinis »Manon Lescaut«, »Herbststurm« von Franz Neumann und »Florentinische Tragödie« von Zemlinsky nur wenig Leben zu bringen. Etwas mehr Aufhorchen machte *Jaromir Weinberger* mit seinem »Schwanda«. Die hiesige Aufführung entsprach allen Anforderungen und stand unter Leitung von Kapellmeister Hauf. Die tragenden Partien waren bei Fred Mér (Schwanda), Karl Mikorey (Babinsky) und Grete Kerbler (Dorota) in sichern Händen. Als einzige Uraufführung brachte unsere Bühne den Einakter »Die Sklavin« von Grete Bauer, Musik von Alfred *Mahovsky*, heraus. Dem jungen heimischen Tondichter kann auf Grund dieses Bühnenerstlings nur Gutes nachgesagt werden. Die Partitur ist sinnig instrumentiert und enthält, namentlich im Lyrischen, Stellen von berauschendem Wohlklang. Das dramatische Moment mutet oft gekünstelt an, doch wird auch hier der Komponist seinen eigenen Weg finden. Unbedingte Schwächen des Werkes sind die eintönige Exposition und der nicht sehr wirkungsvolle Schluß. Mahovsky dirigierte seine Oper mit vollster Hingabe und konnte mit den Hauptdarstellern Gertrud O'Brien und Karl Mikorey den Dank seiner Vaterstadt in Empfang nehmen.

Franz Beck

FRANKFURT a. M.: Sommergastspiel eines Berliner Ensembles mit Offenbachs Schöner Helena: wer dem Provinztheater und zumal dem heiteren musikalischen das schlagende Beispiel hauptstädtischer und fortgeschrittener Interpretation wünscht, muß solcher Interpretation zunächst einmal wünschen, daß sie

sich selbst anderswo ein Beispiel nehme. Die Aufführung war schlechthin skandalös. Ein ausgesungener Tenor, den Frankfurtern zur lieben Erinnerung dargereicht, eine Diva, deren Stimme und darstellerischer Fähigkeit man in keinem größeren Kabarett Chancen geben sollte, ein dürftiges Orchester, das unaufhörlich zu tief spielte, ein Dirigent, der es nicht zusammenhalten konnte. Dazu Regie, die hilflos zwischen heroischem Theater und nicht minder schon verstaubter Revue umirrte; Witze von 1870, vom zeitgemäßen Humor ganz zu schweigen, der sich tat. Es verdient als Kuriosum notiert zu werden und als Zeichen einer Bühnensituation, in der die rekordsüchtige Metropole die Provinz sogar mit Provinzialität überbietet. Und dabei: welch ein Stück, die Helena. Wer nimmt sich ihrer einmal wahrhaft an, der Musik zumal, auch der Szene, ohne sie schlicht dem Tätigkeitsdrang der Regisseure zu überlassen? Wer wird hier endlich die Hölle installieren, deren Zeremonial Offenbach definitiv geregelt hat?

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG i. Br.: Unsere Oper hat sich unter gleicher musikalischer Leitung *E. Lindemann*, der jetzt als erster Kapellmeister an die Frankfurter Oper berufen wurde, und den Kapellmeistern *R. Fried* und *Fr. Herzfeld* auf gleicher Höhe gehalten. *Puccinis* »Mädchen aus dem gold'nen Westen« zwar vermochte es unter den Neuaufführungen auch hier zu keinem dauernden Erfolg zu bringen, um so mehr Freunde erwarb sich *Tochs* feine »*Prinzessin auf der Erbse*«. Das Musikmärchen wurde unter Lindemanns beschwingter Leitung zusammen mit *Weills* »*Der Zar läßt sich fotografieren*« und *Kreneks* »*Schwergewicht*« gegeben, alle drei Einakter musikalisch wie szenisch (*Schneider*, *Hadwiger*, *Orth*) treffend charakterisiert. Eine entschieden wertvolle Erwerbung war *Weinbergers* »Schwanda, der Dudelsackpfeifer«; die Oper fand, von *Fried* mit geisterfülltem Können und Temperament einstudiert, viel Anklang. *Fuchs* in der Hauptpartie und *Matuszewsky* als Bobinski überzeugten. Eindringende Sorgfalt war unter Frieds Stabführung auch dem uraufgeführten »Lyrischen Drama« in zwei Akten »*Die Chrysalide*« von *Ed. Maryon* gewidmet worden. Die Dichtung bringt im 1. Akt den Flugzeugabsturz und Tod von Allan Fairfax' Braut Evelyn und symbolisiert im 2. die mit Allans Tod erkaufte Vereinigung seiner sich sehnenden Seele mit der aus der Chrysalide (Schmetterlingspuppe) sichtbar werdenden Seele seiner Braut. Während Maryons Orchestermusik, im ganzen nach Debussy orientiert, untermalt, sind die Singstimmen frei deklamatorisch verwendet. Maryons mehr berechnendem Musizieren gegenüber berührte *Manuel de Fallas* Spiel in 2 Akten »Das kurze Leben«, das mit der Chrysalide den Abend füllte (Leitung Fr. Herzfeld), um so ursprünglicher. — Die ausgezeichnete Aufführung (unter Lindemann) der Oper »Faust« von *Heinrich Zöllner*, der, seit 15 Jahren hier ansässig, an seinem 75. Geburtstag außerordentlich gefeiert wurde, belehrte die begeisterten Zuhörer, wieviel Schönheit und packende Dramatik dieses Werk birgt. *Pfitzners* gedachte man am 60. Geburtstag mit einer von Lindemann vollendet gestalteten Aufführung des »Armen Heinrich« und einer Morgenfeier mit Ouvertüren und Opernteilen, von Fr. Herzfeld geleitet, der zugleich in knappem Rahmen ein scharf umrissenes Porträt des Künstlers gab. *Schuberts* Gedächtnis wurde ein Abend gewidmet, an dem Szenen aus »Rosamunde« und eine lustige Aufführung der »Weiberverschwörung« geboten wurden. — In einer Tristanaufführung verkörperte *Nanny Larsen-Todsen* die Isolde, *Magda Spiegel* stellte eine gesanglich vollendete Brangäne auf die Bühne. Gegen Ende der Spielzeit verlieh die Theaterleitung den Aufführungen der Zauberflöte und der Ariadne auf Naxos eine Art Festspielcharakter durch Hinzuziehen prominenter Gäste: *Else Gentner-Fischer* (Ariadne), *Marie Gerhart* (Zerbinetta und Königin der Nacht); *Elsa Foerster* erfreute durch stimmlichen Wohlklang als Pamina, Kammersänger Maikl-Wien durch Wahrung bester Tradition. — Als abgerundete Repertoirevorstellungen sind hervorzuheben Fidelio (Lindemann) mit *Else Link* in der Titelpartie und *Korell* als Florestan, Samson und Dalila (Fried) mit *Korell* und *Pauline Strehl*, Freischütz (Herzfeld). *Hermann Sexauer*

KOPENHAGEN: Besonders glanzvoll behauptete sich am Schluß der Saison 1928 bis 1929 die »stagione« auf dem Königlichen Theater unter Maestro *Egisto Tango*. Er ist der erklärte Liebling unseres Opernpublikums und bewies uns wieder seine feinen und glänzenden Eigenschaften als Kapellmeister des »Barbier«, der »Aida«, »Rigoletto«, »Tosca« usw. ... Neuheiten brachte dieses Gastspiel leider nicht. Treffliche Sänger stützten aufs

beste seine Bestrebungen, Künstlerinnen wie Frau *Ottëin* (spanische Koloratursängerin ersten Ranges), die Damen *Tango*, *Turner* und *Toini* (eine junge stattliche Finnin, begabt mit einer voluminösen Altstimme) sowie die Herren *Stracciari*, *Anton Merli* und *d'Alessio*. — Unsere eigene Oper brachte Wiederaufnahmen von »Die Jüdin«, die in nicht ganz gelungener Ausführung etwas veraltet ausfiel und keinen großen Erfolg hatte, »Saul und David«, die schöne biblische Oper von *Carl Nielsen* (auch nicht ganz hinreichend aufgeführt), »Rigoletto«, »Rosenkavalier« usw. Als bewunderter Gast trat Frau *Elisabeth Schumann* in »Figaros Hochzeit« auf, und in »Tristan« gastierten Frau *Larsen-Todsen* und Herr *Enderlein*, der jedoch namentlich darstellerisch wenig befriedigte. — Man darf wohl die Hoffnung aussprechen, daß es der Opernleitung gelingen wird, in der kommenden Spielzeit Bedeutenderes zu leisten.

William Behrend

LEMBERG: Die verflossene Spielzeit brachte nur wenig neue Werke, den Hauptteil bildeten Gastspiele, die lauter alte, abgeleierte Repertoiropern umfaßten. Die Saison eröffnete die Neuaufführung von Dvořáks Märchenoper »Die Wassernixe«, in der insbesondere die als Gast auftretende tschechische Sängerin *Zdenka Zikova* schöne Erfolge erzielte. Es folgten Wolf-Ferraris »Schmuck der Madonna« und eine Neuinszenierung von »Boris Godunoff«. Diese zwei Werke wurden von dem neu engagierten Regisseur *Uluchanow* in Szene gesetzt und zeugten von seinem großen künstlerischen Können und seiner unermüdlichen Schaffenskraft. Den Schluß bildete die polnische Erstaufführung von Verdis »Macht des Schicksals«, die aber nicht sehr gefiel. Erwähnenswert wäre noch eine Schüleraufführung des Konservatoriums von »Fidelio«, die *Dr. Adam Soltys* leitete. Als Gäste traten der ausgezeichnete Tenor der Warschauer Oper *Ignatz Dygas*, die bekannte Koloratursängerin *Ada Sari*, der Tenor *Rajczew*, die Japanerin *Teiks Kiwa* u. a. auf. Von den ständig verpflichteten Künstlern wären zu nennen: die mit einer sehr schönen Stimme begabte Sopranistin *Fr. Platt*, *Fr. Okońska*, der Tenor *Bedlewicz*, Bariton *Plonski* und Bassist *Bender*. Als Kapellmeister fungierten die Herren *J. Leszczynski* und *J. Lehrer*.

Alfred Plohn

PRAG: Die Kraft, am Theater dramatisch, erlebnishaft zu gestalten, dramatisch zu unterhalten oder zu erschüttern, ist bis 1929 bei den Deutschen in Böhmen nicht sichtbar geworden. Theodor *Veidl* hat nun die erste abendfüllende Oper dieses Kreises geschrieben: »*Kranwit*« ist gut bürgerlich. Sie hat ihre Reize, ist echt empfunden und unzweifelhaft mit Talent geschrieben. Eine gewisse Weltfremdheit äußert sich in der Textwahl, sie verblüfft durch Bekenntnis zur Romantik, eine leicht verblasene liebenswürdige Romantik, die an der Grenze des Volkstümlichen verläuft und von Hans Watzlik in drei Akte geformt wurde. Veidl hat das Zeug zum Volkstümlichen, und deswegen begreift man, daß er zu diesem, übrigens publikumswirksamen Buch gegriffen hat, in dem ein buckliger König, sein schöner Narr und das zur Königin erwählte Köhlermädchen als Hauptfiguren stehen. Veidls Auffassung des Märchentextes schließt modernste Harmonik aus, er versteht aber, polyphon zu denken, hat Formgefühl und baut einen modulationsreichen Stil auf. Er ist vor allem Stimmungsmusiker, das läßt die Art der einheitlichen orchestralen Erfassung der Gesamtszene erkennen. Ihre lyrische Verinnerlichung durch harmonische Mittel nachromantischer Art, Chöre, eingestreute volkstümliche Liedformen geben das eigentliche Profil. Aber auch für die Tragik des Schlußaktes, in dem eine leise Mahlerverwandtschaft durchklingt, findet Veidl den Orchesterausdruck und die Stilsicherheit, die dieser noblen Gesangsoper ihren Wert geben. Von Dr. *Kolisko* plastisch geleitet, brachte die Aufführung im *Deutschen Theater*, die in Darstellung, Bühne und Regie konventionell war, dem Komponisten reichen Erfolg.

Im *Tschechischen Nationaltheater* gab es eine kleine Sensation: Die Premiere einer verschollenen *Dvořák*-Oper. Man war der Meinung, Dvořák hätte die im Jahre 1871 abgewiesene Partitur und das Stimmenmaterial der ersten Fassung seiner komischen Oper »*König und Köhler*« verbrannt. Die Gerüchte, die dem Meister wohlbekannt waren, fanden um so mehr Glauben, als Dvořák die Vernichtung der Oper niemals in Abrede gestellt hat und sogar das alte Libretto kurz nach dem Refus völlig neu komponierte. Im Jahre 1916 wurden aber bei einem Orchestermitglied des Prager Deutschen Theaters der erste und der dritte Akt und vor kurzem im Archiv des Tschechischen Nationaltheaters das gesamte Orchester- und Stimmenmaterial zum zweiten Akt der Urfassung gefunden. Erfreulich ist wiederum der drastische musikalische Humor,

der sich in den Köhlerszenen in scharfen Farben von der Weberschen Romantik des ersten und der Hofluft des letzten Aktes abhebt. Alle Realismen spielen ins Slawische hinüber, so die glänzende Rhythmik der Dudelsacktänze oder der karikierte Parademarsch. Die Ouverture und die Ensembles des Waldaktes sind sogar kräftiger als die gleichen Stücke des späteren Werkes. Der Aufbau der Finales ist mit eminenter Kunst gesteigert. Aber im ganzen ist es doch noch kein Dvořák. Trotzdem, als neues, verlorengeglaubtes Objekt der Kunstgeschichte ist das Stück zu begrüßen. Es hat in einer hervorragenden Wiedergabe im tschechischen Nationaltheater unter *O. Ostrčil*, in einer geistreichen Inszenierung F. Kyselas und eines hochmodernen Regieführung von *F. Pujman* kräftige Resonanz gefunden. *Erich Steinhard*

SAARBRÜCKEN: Elf Monate hindurch wird ununterbrochen Theater gespielt. Das ist happig und im Juli nicht immer erquicklich, aber nur so glaubt man eine zwölfmonatliche Spielzeit verantworten zu können. Das letzte Spieljahr, das zweite unter der Regie *Eugen Felbers*, bedeutet eine Fortsetzung der bisher geleisteten Aufbauarbeit. In Saarbrücken hat das Theater in der Hauptsache diese Aufgabe zu erfüllen: es muß lebendig und aktuell sein, wie jedes gute Theater, und es muß auf seine Art mithelfen, jeden nachteiligen Einfluß der künstlich gezogenen Saargebietsgrenzen auf das geistige und kulturelle Leben der deutschen Bevölkerung an der Saar fernzuhalten. Betrachtet man gerade von diesem Gesichtspunkt aus die Arbeit dieses Theaters, so wird man begreifen, daß Saarbrücken nicht ein Ort für Experimente und Uraufführungen werden konnte. Es darf gesagt werden, daß sich die Leistungen des Saarbrücker Theaters neben denen mancher größeren Bühne sehen lassen konnten. Der sehr starke Wechsel in den Solokräften, die selbstverständliche Schwierigkeit aller kleineren Bühnen, macht die Durchführung eines Spielplans, der ein Programm sein könnte, fast unmöglich. Diesmal kam die klassische *Oper* kaum zu Wort. Eine glänzende Eröffnungsvorstellung mit »Figaro« und ein musikalisch ausgezeichnet durchgearbeiteter »Fidelio« — beide zu Beginn der Spielzeit —, das war alles. Die moderne Oper war eigentlich nur mit zwei Werken vertreten: im Januar unter der Regie Felbers eine überraschend durchschlagende Aufführung der drei Einakter von Krenek (»Diktator«, »Das geheime Königreich«, »Schwergewicht«) und im Juni die Erstaufführung von Dressels »Armer Columbus«. Auch diese Erstaufführung unter der etwas zu schweren und zu ernsten Gastregie *M. v. Ilinskys* wurde zu einer Prachtleistung des Saarbrücker Theaters. — *Mraczeks* Düreroper »Madonna am Wiesenzaun«, die verspätete Arbeit eines veristischen Impressionisten, kam unter Leitung des Komponisten gut heraus. Der gesamte übrige Spielplan setzte sich aus klassischen Werken zusammen. Romantische Oper und Musikdrama gelten immer noch als Grundlage des Repertoires.

Hinter diesen Leistungen verbirgt sich Arbeit und Kampf. Doch der Kampf steht vor jeder Arbeit, der Kampf um das notwendige Geld, der Kampf gegen die veralteten technischen Einrichtungen eines völlig reizlosen Theaterbaues, der Kampf gegen alle die Zeiterscheinungen, die das Theater um sein Leben bedrohen. Wer aber einen Ausschnitt der oben genannten Leistungen gesehen und gehört hat, der muß der Theaterleitung den Erfolg ihrer Arbeit bestätigen.

Augenblicklich ist das Saarbrücker Theater verwaist. Eugen Felber, der es zwei Jahre so erfolgreich führte, ist als Oberspielleiter an das Frankfurter Schauspielhaus berufen worden. Ein ehrenvoller Ruf — aber Saarbrücken steht vor der schwierigen Aufgabe, mitten im Saisonbeginn einen neuen und wenn möglich gleichwertigen Intendanten suchen zu müssen. *A. Raskin*

SALZBURG: Von den wenigen Opernaufführungen der heurigen Festspiele verdient in erster Linie der »*Rosenkavalier*« genannt zu werden. Alfred Roller hat die hervorragende Leistung vollbracht, in dem durchaus nicht auf den »Rosenkavalier« eingestimmten Festspielhaussaal mit seiner gotischen Askese durch eine prächtige, stilvolle Inszenierung das Interesse so auf die Bühne zu konzentrieren, daß der Theaterraum vergessen ward. Es scheint diesem Künstler vorbehalten gewesen zu sein, den authentischen Bildstil für das Straußsche Werk zu finden und endgiltig festzulegen. Alles ist darauf gerichtet, Musik und Spiel dieser Oper in der Wirkung zu steigern. Der Inszenierung würdig war die im Wesentlichen auf Wiener Kräfte beschränkte Besetzung und die Orchesterleistung der Wiener Philharmoniker unter Clemens Krauß. Als neu wäre zu erwähnen eine vorbildliche

Darstellerin der Sofie: Adele Kern. Mit nur einer einzigen Oper war diesmal leider Mozart vertreten, mit dem *Don Juan.* Hier hat sich Oscar Strnad bemüht, der Festspielbühne geeignete Bilder abzuringen. Er tat dies durch übermäßig starke Einengung des Bühnenbildes, um Platz hinter der Bühne zu gewinnen und die Zeit des Umräumens zwischen den einzelnen Szenen zu verkürzen. Allerdings raubte er sich dadurch die Möglichkeit, ein bewegtes Ensemble auf der Bühne unterzubringen, wenn nicht anders die Akteure den praktikablen Bühnenrahmen benutzen sollten. Einzelne eindrucksvolle Bilder sind ihm gelungen, anderen hat die starke Beengung geschadet. In der Titelrolle interessierte Karl Hammes als lebenssprühender Herzensbezwinger. Sonst waren die Kräfte der Wiener Aufführung beschäftigt. Im Orchester hörte man Franz Schalks flächige Art des Musizierens. Die Fidelioaufführung hatte man ohne bemerkenswerte Besetzungsänderung gegenüber dem Vorjahr wiederholt.

Roland Tenschert

ZOPPOT: Für die diesjährigen Aufführungen der Zoppoter Waldoper hatte man die »Meistersinger« gewählt. Eine Verpflanzung gerade dieses Wagnerwerkes auf die Naturbühne machte schwerwiegende Änderungen des Szenenbildes nötig, die, wie zu erwarten war, nicht ohne Einfluß auf den Gesamteindruck blieben. Konnte auch der vereinheitlichte Schauplatz der ersten drei Bilder die Phantasie befriedigen, so mußte doch auf die Illusion der mittelalterlichen Stadt, mußte auf die Interieurstimmung der Schusterstube verzichtet werden. Besonders verlor die Zimmerszene durch die Verlegung auf den Balkon des Sachsischen Hauses. Andererseits fehlte es nicht an positiven Momenten; vor allem zeigte sich in der Festwiesenszene die Überlegenheit der Waldbühne. Regisseur *Hermann Merz* verstand es, hier ihre Möglichkeiten in vollem Maße auszunützen und mit dem vierhundertköpfigen Chor grandiose Massenwirkungen zu erreichen. Die musikalische Wiedergabe unter der überlegenen Leitung Max von Schillings' hielt sich dank einer hervorragenden Besetzung sämtlicher Partien auf festspielmäßiger Höhe. So sangen abwechselnd *Max Roth* und *Friedrich Plaschke* den Sachs, *C. M. Oehman* und *Jos. Kalenberg* den Stolzing, *Maria Hussa-Greve* und *Göta Ljungberg* das Evchen, *G. Marowski* und *M. Abendrot* den Pogner. Nicht minder ausgezeichnet in den parte buffe *Leo Schützendorf* als Beckmesser, alternierend mit *Ed. Habich, Carl Joeken* als David neben *Wilh. Gombert.* — Die Zoppoter Festspiele, die weit über Danzig hinaus wahrhaft volkstümlich geworden sind, vermittelten auch in diesem Jahre wieder vielen Tausenden (jede der fünf Vorstellungen hatte annähernd 5000 Besucher) einen ganz seltenen Kunstgenuß. Ihre kulturelle Bedeutung für den deutschen Osten kann trotz aller ästhetischen Einwände nicht bestritten werden.

Heinz Hess

KONZERT

BOCHUM: Nachdem *Leopold Reichwein* im Konzertwinter 1927/28 die Entwicklung des musikalischen Ausdrucks bis zur Gegenwart aufgezeigt hatte, erweiterte er während der letztvergangenen Saison den Gabenkreis in bunter Folge und bedachte dabei die Wünsche jeglicher Geschmacksrichtung in paritätischer Weise. Der Auftakt des Klingens galt Schubert, dessen c-moll-Sinfonie, Es-dur-Messe, eine Auslese kammermusikalischer Werke (*Treichler-Quartett*) und Liederspenden (*Josef Manowarda*) in eindrucksstarker Auslegung dem Genius des Altmeisters huldigten. Von bekannten Tonschöpfungen hörte man in gediegener Ausfeilung noch weitere sinfonische Schöpfungen der klassischen und romantischen Richtung. Einen glänzenden Interpreten fand das h-moll-Cello-Konzert von Dvorak in *Arturo Bonucci* (Berlin). Beethovens Es-dur-Klavierkonzert legte *Arno Schütze* (Bochum) stilgewandt aus. Mit herb-männlichem Zug gestaltete *Gustav Havemann* Brahms' D-dur-Violinkonzert eindringlich. *Magdalene Zick* (Osnabrück) zeigte beim Vortrag zweier Händelarien einen tragfähigen kultivierten Koloratursopran. Im Verlauf zweier Festkonzerte, die das Städtische Orchester anläßlich seines zehnjährigen Bestehens unter *Reichwein* gab, wurde den Solisten des Instrumentalkörpers Gelegenheit gegeben, Qualitätsleistungen unter Beweis zu stellen (Vivaldis a-moll-Concerto grosso für Streichorchester, Mozarts Serenade für 13 Blasinstrumente, Regers Mozart-Variationen). Mit Beethovens Achter und Neunter (letztere spannte den verstärkten Musikvereinschor bedeutsam ein) wurde der Gabenkreis strahlend geschlossen. Bei mustergültiger Rundung des Gebotenen war eine begeisterte Kundgebung an Reichwein und sein Orchester unaus-

bleiblich. Auch dem tatkräftigen Kunstdezernenten der Stadt Bochum, Stadtrat *Stumpf*, und dem verdienten Gründer des Orchesters, *Rudolf Schulz-Dornburg*, spendete man lauten Dank. Eine größere Reihe von Tonschöpfungen aus zeitgenössischer Feder gab den Sinfoniekonzerten des Orchesters eine sonderlich anregende Note. *Paul Hindemith* legte den klippengespickten Solopart seines unwirsch vorwärtstreibenden Bratschenkonzerts, einer Spiegelung der Vielfalt unseres Maschinenzeitalters, virtuos aus. *Kattniggs* 2. Sinfonie (g-moll), die sich als romantisch beeinflußte Arbeit von jeglichem musikalischem Krampf fernhält, wurde mittels frischer Temponahme glückhaft aus der Taufe gehoben. Raphaels Thema, Variationen und Rondo machte Reichweins geschickte Deutung einprägsam als moderne Schicksalssinfonie lebendig. Die reichsdeutsche Uraufführung der 3. Sinfonie des in Bochum mit besonderer Liebe verehrten *Franz Schmidt* interessierte hauptsächlich in dem auf innere Wechselwirkung eingestellten zweiten Satz und in hymnischen Schluß. Als ausübenden Künstler lernte man Schmidt gelegentlich der anfeuernden Wiedergabe des selten gehörten C-dur-Klavierkonzerts von Weber schätzen. Als zahme Angelegenheit wurde Siegfried Wagners sinfonische Dichtung »Glück« entgegengenommen. Slavische Sentiments, Eulenspiegeleien und phantastische Einwürfe in origineller chromatischer, durchsichtiger Struktur interessierten bei der f-moll-Sinfonie des Jungrussen Szostakowicz, deren eigenwillige Gefühlsspielarten Reichweins Deutung einzigartig lebendig machte. Kühneren kompositorischen Pfaden folgte man in Tochs Phantastischer Nachtmusik, deren spukhafte Reize kaum minder Liebhaber fanden. Für die geglückte Bearbeitung eines Streichquartetts (e-moll) von Verdi für Steichorchester warb Reichwein liebevoll, stammte die Umschreibung doch aus seiner Feder. Chorische Höhepunkte schufen die Aufführungen der Bachschen Matthäus-Passion und des Volksoratoriums »In jungen Tagen« von Gerhard von Keußler in Anwesenheit des Komponisten. Das Feld der Kammermusik bestellte mit gewohntem Eifer und Stilgefühl das Treichlerquartett samt Arno Schütze und der Bläservereinigung. Als Neuheiten gaben Thomas' f-moll- und Schmidts A-dur-Quartett, wie auch Ambrosius' h-moll-Suite wertvolle Anregungen. Nicht unerwähnt bleibe, daß sich der *Volkschor (H. Esser)*, mehrere Kirchenchöre und Männerchöre ihrer kulturellen Sendung wohl bewußt waren, indem sie ihren Gemeinden bewährtes Altes und ertragreiches Neuland in sauberer Ausführung vorsetzten.

Max Voigt

BRÜNN: Im vergangenen Winter hatten wir das Glück, Robert *Heger* zweimal am Dirigentenpult der Philharmoniker begrüßen zu dürfen. Das Programm des ersten Abends brachte die »Fünfte« von Tschaikowskij, die Heger in vollendeter Weise vorführte. Als Neuheit hörten wir das »Parergon« von Rich. Strauß, das namentlich in seinem herrlichen F-dur-Teil an den Strauß der »Domestica« und des »Rosenkavalier« erinnert. Den für die linke Hand geschriebenen Soloklavierpart meisterte Paul Wittgenstein. Der zweite Abend zeigte Heger als Brucknerdirigenten. Die namentlich für den Dirigenten wenig dankbare »Sechste« lieferte uns den neuerlichen Beweis, welch gewaltige Vollblut-Musikernatur in Heger steckt. Die machtvoll gesteigerten Ecksätze, das anmutig frische Scherzo und das an Gefühlsinhalt überströmende Adagio erwuchsen zum einmaligen Erlebnis. Neu war uns an diesem Abend die »Böcklin-Suite« von Max Reger. Auch Leopold Reichwein, der gern gesehene Gast unserer Philharmoniker, stellte sich wieder ein und bescherte uns die 2. Symhonie von Rudolf Kattnig und die geradezu klassisch wiedergegebenen „Geschichten aus dem Wienerwald« von Joh. Strauß. Den Wagnerabend leitete der Karlsbader Musikdirektor Rob. Manzer. Der Musikverein führte uns unter Jos. Heidegger als beachtenswerte Novitäten den dreistimmigen Frauenchor mit Orchester »Paradiese« von Alex. Burgstaller, die 1. Symphonie von Franz Schmidt und Mjaskowskys 7. Symphonie vor. Rich. Strauß' letztes Chorwerk »Die Tageszeiten« konnte man in vollendeter Form unter Otto Hawran in den Männergesangsvereins-Konzerten hören. Der Schubertbund feierte seinen fünfzigjährigen Bestand mit einer Festaufführung der »Jahreszeiten« von Haydn, die dem jubilierenden Verein sowie seinem erprobten Führer Jos. Heidegger wohlverdienten Beifall einbrachte. Nicht unerwähnt wollen wir das zehnjährige Bestehen unserer heimischen Quartett - Vereinigung Tomasek-Peschke-Langer-Truppe lassen. Was uns diese vier Künstler im Lauf dieses Dezeniums an auserlesenen Genüssen klassischer und moderner Kammermusik geboten haben, läßt sich hier nicht beschreiben. Möge der gute Ruf, den diese Vereinigung bei uns besitzt, auf

diesem Wege weit über die Grenzen unseres Landes dringen. *Franz Beck*

DUISBURG: Die interessante und lehrreiche Dirigentenschau rief weiterhin *Eugen Papst* auf den Plan. Er hatte sich der Alt-Rhapsodie von Brahms inbrünstig angenommen und Mahlers Lied von der Erde mit *Jaques Urlus* und *Sabine Kalter* nachhaltig in die Erinnerung zurückgerufen. *Eugen Jochum* (Kiel), der mittlerweile als Sieger aus dem Wettbewerb um die Nachfolge Paul Scheinpflugs hervorgegangen ist, erstritt sich mit einem Beethovenabend die Gunst des Publikums. Namentlich die ausgezeichnete Wiedergabe der Neunten mit *Adelheid Armhold, Emmy Leisner, Anton Kohmann* und *Robert von der Linde* wurde zu einem großen Erlebnis. Den unvergeßlichen Schlußstein der Konzertsaison setzte *Fritz Busch*, der Berlioz' Korsar-Ouverture rassig, Regers anmutige Ballettsuite duftig und Schumanns d-moll-Sinfonie musikantisch frisch zum Leben weckte. In der Mülheimer Stadthalle begegnete man noch *Friedrich Quest* (Herford), dessen Beethovenauslegungen und Brahmskenntnis (Nänie) zu den stärksten zählten, die im Laufe des Winters einer aufnahmefreudigen Gemeinde zugeeignet werden konnten. Das *Grevesmühl-Quartett* huldigte Schubert und Pfitzner in besonderen Feierstunden, von denen man reich beschenkt scheiden durfte. Als ausländischen prominenten Kammermusikvereinigungen begegnete man in Duisburg dem *Budapester Streichquartett* und in Mülheim dem *Holländischen Streichquartett.* Beide Musikergemeinschaften dienten intimer deutscher Tonkunst mit warmblütigen Herzen und mustergültiger Technik. Eine Reihe Jugendkonzerte sorgte für die Einführung der heranwachsenden Hörergemeinde in das Reich veredelnder Instrumental- und Chormusik, und leistungsfähige Männerchöre *(Sängerbund, Frohsinn, Heukensche Chöre)* erachteten es als Ehrenpflicht, dem Volke mit reifen Leistungen das deutsche Lied lieb und wert zu machen. *Max Voigt*

ERFURT: Obwohl zahlenmäßig und in den einzelnen Sparten reichliche Auswahl bietend, blieb die Gesamtausbeute unseres Konzertwinters 1928/29 doch spärlich genug. Franz Jung dirigiert in der »Konzertvereinigung« wieder volle 12 Abonnementskonzerte, die naturgemäß mehr ins Quantitative denn ins Qualitative gehen müssen. Wie sollte auch intensive Durcharbeitung der Programme möglich sein, wo das Orchester im Theaterbetrieb sowieso bis an die Höchstgrenze ausgenutzt wird? Dagegen bieten 4 »Meisterquartettabende« in dieser Beziehung Erfreuliches: Rosé-, Klingler-, Busch-Quartett, Böhmisches Streichquartett, wie alles im letzten Winter im Zeichen Schuberts stehend und bis auf die Böhmen, die nur noch einen schwachen Abglanz früheren Ruhms hinterlassen, tief beeindruckend. In Liederabenden bieten Cläre v. Conta, Paula Werner-Jensen, Reinhold Gerhardt und Gisela Thieß kaum etwas aus dem Rahmen Fallendes, bis auf die Mitwirkung des prächtigen Paul Lohmann im Konzert der Erstgenannten. Er erweist sich als ganz hervorragender Gestalter und an klassische Namen gemahnender Liedsänger. Von namhaften Pianisten besuchten uns diesmal nur: Walter Rehberg, etwas überanstrengt vom vielen Konzertbetrieb, und Max Pauer, in seiner kraftvoll-männlichen Art ungemein sympathisch. Daneben eine Reihe einheimischer Künstler: Horst Gebhardi, Gertrud Lehmann in Klavierabenden, Carola Hanke, Paul Ehricke, Andreas Weißgerber (Berlin) in Cellokonzerten, Irmgard Heermann van Dülong (Alt), Walter Hansmann (Geige), Oskar Springfeld (Klavier) mit Kammermusiken alter Meister und einem modernen Sonatenabend aus interessanten Sachen von Juon, Scheinpflug und Hindemith. Auf chorischem Gebiet ferner unser prachtvoller Engelbrechtscher Madrigalchor unter Meister Richard Wetz und der rastlos vorwärts strebende Erfurter Motettenchor (Herbert Weitemeyer), der mehr und mehr auch außerhalb an Bedeutung gewinnt. Mit dem überragenden Orgelmeister Günther Ramin, dem einigermaßen sensationellen Bariton Celestino Sarobe und Theremins interessantem, aber vorderhand praktisch kaum zu verwertendem Aetherwellen-Trio werden wir schließlich in die Ferien geschickt. *Walter M. Gensel*

FREIBURG i. Br.: An erster Stelle im hiesigen Konzertleben stehen die *Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters*, zumal seit sie durch die künstlerische Arbeit, die Generalmusikdirektor *E. Lindemann* an und mit dem Orchester leistete, auf großstädtische Höhe gebracht worden sind, eine Tatsache, die das Publikum durch ein regelmäßig vollbesetztes Haus würdigte. Die von Lindemann in Erstaufführung gegebene Interpretation von Strawinskijs Feuervogelsuite sprühte von Geist

und Temperament, am tiefsten erschloß sich die Größe seiner Stabführung in der Wiedergabe von Mahlers 5. Sinfonie und — bei der Badischen Brucknertagung — von Bruckners Fünfter. Vorbereitend hatte in einem Morgenkonzert *Dr. Karl Grunsky*, der Vorsitzende des Württembergischen Brucknerbundes, über Bruckner gesprochen und die 5. Sinfonie in seiner Bearbeitung für 2 Klaviere (mit Kapellmeister *Schlager*, hier) vorgetragen. Solistisch wirkten in den Sinfoniekonzerten mit: *Hindemith* in seinem op. 36 Nr. 4 Kammermusik Nr. 5 für Bratsche und großes Kammerorchester, *Julius Weismann* in seiner Suite für Klavier und Orchester op. 97, *Riele Queling* als meisterhafte Interpretin des hochbedeutenden und dankbaren Weismannschen Violinkonzerts op. 98, außerdem *Elly Ney*, *Alexander Schmuller*, *Hans* und *Lene Bruch*, die ihre hohe Künstlerschaft an Mozarts Konzert in Es für 2 Klaviere erwiesen, und als typischer Lisztspieler *Josef Pembaur*. Dem Gedächtnis Schuberts war ein Abend geweiht, an dem u. a. Lieder zu einer von Lindemann für Orchester eingerichteten Begleitung von *Neumeyer* gesungen wurden. Ein von *Herzfeld* mit sicherer Beherrschung des großen Apparats geleitetes Sinfoniekonzert brachte neben der virtuosen Wiedergabe von Händels Orgelkonzert op. 4 Nr. 1 durch *E. Kaller* als Hauptnummer unter Mitwirkung des Chorvereins, eines Knabenchors und fünf Künstlern vom Stadttheater als Solisten Klemperers Missa sacra in C, die, klanglich höchst interessant und wirkungsvoll, durch Uneinheitlichkeit des Stils befremdete. Als Gastdirigent bewährte sich *Gustav Brecher* an der Spitze unseres ausgezeicnet mitgehenden Orchesters besonders in den Ouvertüren zu Freischütz und Rienzi sowie in der ansprechenden Suite aus Kreneks Musik zu Goethes Triumph der Empfindsamkeit (Sopransolo *Eva Goldbach*). *Harms'* Kammerkonzerte wahrten im 58. und 59. Zyklus wie stets ihr hohes Niveau in Zusammenstellung der Programme wie der Wahl der Künstler: *Roséquartett* mit einem Schubertabend, *Wendlingquartett*, *Pozniaktrio*, *Adolf Busch*, der in vorderster Reihe der modernen Pianisten stehende *Frederic Lamond*, *Rudolf Serkin*, *Frieda Kwast-Hodopp*, der Baritonist *J. Willy*, die Sopranistin *Amalie Merz-Tunner*, der Geiger *Georg Kulenkampf*. Das *Kölner Kammerorchester* unter *Hermann Abendroth* gab einen erlesenen Abend alter Musik, wobei die Geigerin *Riele Queling* und die Cembalistin *J. Menz* solistisch hervortraten. Das *Zilcherquartett* ließ dem anmutigen Zilcher op. 56 Brahms und Tschaikowskij in inspirierter Auffassung folgen.

Der *Chorverein* hat seinen langjährigen feinsinnigen und energischen Dirigenten *M. Albrecht* an Berlin verloren. Albrecht hatte noch als Hauptteil des Programms für die Schubertfeier die Osterkantate »Lazarus« gewählt. Bei der gelungenen Aufführung zeichnete sich vor allem die Kölner Sopranistin *Helene Fahrni* aus. In *G. Bier* hat der Verein einen erfahrenen neuen Leiter gefunden.

An eigenen Klavierabenden zeigten in persönlicher Färbung fast gleichmäßig bedeutendes Können und ursprüngliche Musikalität *E. Flinsch* (Frankfurt), *Maischhofer* (Basel) und Frau *Bergmann-Sandfuchs* (Freiburg), neueste Klaviermusik beherrschte *Alida Hecker*, in Zusammenhang mit den theoretischen Kursen der Herren Dr. Doflein und E. Kaller. Dr. Katz gab ein Bachkonzert, in dem *E. Kaller* als Organist und *O. Nies* als Geiger ihren Ruf aufs neue festigten. Dem einheimischen Musikbetrieb dienen ferner *Kammermusikabende*, die vom Cellisten *H. G. Zetter* ins Leben gerufen, sich bereits der Mitwirkung hiesiger Künstler von Rang zu erfreuen hatten, wie *J. Weismann*, *O. Nies*, *Elma Axenfeld* (Geige), *E. Kaller*, *Nell Ueter* (Geige), des Ehepaars *von Manoff* (Bariton und Klavier).

Hermann Sexauer

KOPENHAGEN: Während *Béla Bartók*, der sich zum ersten Male in Kopenhagen in doppelter Eigenschaft als Komponist und Pianist zeigte, im alten »Musikforeningen« hauptsächlich Werke aus der Jugendzeit ohne besonders herausfordenden Charakter und mit hübschem Erfolge beim Publikum spielte, führte er im Verein »Neue Musik« seine neueren modernen Sachen auf — für ein viel kleineres, aber recht empfängliches Publikum. Persönlich erschien auch der Russe *Tscherepnin*, der als technisch hochstehender, etwas handfester Pianist mit eigenen Werken Glück hatte. Mehr als diese, am Ende noch experimentierenden Künstler interessierten und ergriffen das große Publikum die herrlichen drei Konzerte von *Karl Muck* an der Spitze der »Hamburger Philharmoniker« — die Begeisterung für diese Vorführungen von klassischen und romantischen Werken wollte mit Recht kein Ende nehmen. Selbst die akustischen Schwierigkeiten einer Aufführung von Beethovens »Neunter« im Lokal »Forum« — mehr Ausstellungs- als Konzerthalle —,

wo mehrere tausend Zuhörer sich versammelt hatten, überwand Muck durch seine Autorität und Erfahrung zum größten Teil.— Der »Musikverein« gab noch einen nicht ganz glücklichen romantischen Abend, ein »Kapell-Konzert« dirigierte *Egisto Tango*, der in der Oper seinen rechten Platz hat, der »Cäcilienverein« brachte Bachs Johannispassion und das weniger bekannte Salomon-Oratorium Händels; im Tivoli dirigierte noch der feine sympathische Musiker *Egon Pollak*. Andere Gäste waren der vortreffliche *Alexander Borowski*, der vom ersten Abend ab gleich ein großes Publikum für sich gewann, die Geigerin *Cécilie Hausen*, die auch im Konzertsaal glänzende *Elisabeth Schumann*, die Polin *Ada Sari*, der Spanier *Sarobe*, *Ignaz Friedmann*, *Günther Ramin* und die ganz jungen Pianistinnen *Josepha Rosanska* (Russin) und *France Ellegoord* (Dänin).

Nach der eigentlichen Spielzeit fand ein nordisches *Sängerfest* statt. Eine große Zahl norwegischer, schwedischer, isländischer und finnischer Sänger vereinigten sich mit den zahlreichen dänischen unter der Hauptleitung von *Höeberg*. Die Vorführungen, die ein großes Publikum anzogen, wurden sehr gelobt. Hauptsächlich wurden alte, wohlgekonnte Stücke aufgeführt. Mit um so mehr Interesse wurde dann die »Festkantate« von *Axel Juel* aufgenommen. Sie war feierlich und klangvoll von *Fini Henriques* komponiert, während jedoch — ein hübscher Effekt — die Verse, die die anderen Nationen angingen, von ihren ersten Komponisten in Musik gesetzt waren; unter diesen glänzten namentlich die von *Kurt Attenberg* in wirkungsvoll nachgeahmtem Volkston komponierten Verse.

William Behrend

LEMBERG: Den Höhepunkt der diesjährigen Konzertsaison bildete die vom Polnischen Musikverein unter *Dr. Adam Soltys* Leitung stehende zweimalige Aufführung von Verdis »Requiem« und der »Johannes-Passion« mit dem ausgezeichneten Solo-Quartett: *Gertrude Foerstel*, *Maria Basilides*, *A. M. Topitz* und *Josef Manowarda*. Ein Orchesterkonzert dieses Vereines brachte I. Mendelssohns Sinfonische Dichtung »Ananke«, P. Rytels »Der Korsar« und, von *Stefan Frenkel* bravourös gespielt, Prokofieffs Violinkonzert sowie Suks »Phantasie«. Das Konzertbüro M. Tuerk veranstaltete eine Reihe von »Meisterkonzerten«, in denen u. a. nachstehende Künstler auftraten: Das Pariser Instrumental-Quintett, die Wiener Sängerknaben, das Dresdner und Rosé-Quartett, das Poźniak-Trio, Slezak, Vera Schwarz, Ada Sari, Urbano, Hedwig Debicka, Manén, Prihoda, Balokovic, Bronislaw Gimpel, Cassado, Emanuel Feuermann und die Pianisten Arrau, Lubka Kolessa, Artur Rubinstein, Artur Hermelin, Zbigniew Drzewiecki, Josef Sliwiński, Eduard Steinberger und der ausgezeichnete *Leopold Muenzer*, der an drei Abenden einen großen Erfolg errang.

Alfred Plohn

SALZBURG: Das Programm der Orchesterkonzerte während der heurigen Festspiele war vielseitig und insofern interessant, als man einer ganzen Reihe von namhaften Dirigenten begegnete. Das Orchester stellten die Wiener Philharmoniker. Das offizielle Mozart-Konzert der Internationalen Stiftung Mozarteum dirigierte *Ernst v. Dohnanyi*. Seine Mozartinterpretation als Dirigent und Pianist ist anerkannt. In doppelter Eigenschaft konnte er sie neuerlich bewähren. Übernahm er doch beim G-dur-Klavierkonzert die Aufgabe des Dirigenten und Solisten und brachte dadurch eine gesteigerte Einheitlichkeit in die Aufführung. Gerne und mit großem Genuß hörte man von ihm auch die bedeutende, etwas stiefmütterlich behandelte Prager Sinfonie Mozarts. Als Interpret Wiener Meister schloß sich mit einem Haydn-Mozart- und einem Beethoven-Bruckner-Abend *Franz Schalk* an. Stellenweise wird es bereits offenbar, daß dieser Dirigent seinen künstlerischen Zenit bereits überschritten hat. Sein Haydn klang flau, mitunter nervös. Auf voller Höhe fand ihn Bruckners VII. Weber, Brahms und Reger hätte man keinem Geeigneteren anvertrauen können als *Fritz Busch*. Sein Abend bildete den Höhepunkt der Festspielkonzerte. Das völlige Gleichgewicht von technischer Gründlichkeit, starker Führerbegabung und warmer Musikalität machte seine Leistung so bedeutend. Am Platze war es, Meister Johann Strauß ein eigenes Konzert einzuräumen. *Clemens Krauß*, der es leitete, hat sich nach der technischen Seite seiner Aufgabe hin hervorragend bewährt, blieb aber, was Empfindung und Gemütstiefe betrifft, mancherlei schuldig. Das konnte man — allerdings in vermindertem Maße — auch bei seinem Richard-Strauß-Konzert erfahren, obwohl sich da für seine technischen Qualitäten viel bessere Möglichkeiten boten. *Knappertsbusch* sucht durch maßvollste Zurückhaltung in den Bewegungen die Faszination des Orchesters

für entscheidende Momente aufzusparen, verliert aber dadurch doch manchmal den inneren Kontakt mit den Musikern. Neben Mozart und Beethoven brachte er Manuel de Fallas »Spanische Gärten« (Magda Fagliafero) und Cl. v. Franckensteins Tanzsuite. Ein Programm von nationaler Buntscheckigkeit absolvierte Paul Kerby (London). Österreich (E. W. Korngold), Italien (Ott. Respighi), Frankreich (Paul Ducas), England (Edw. Elgar) und Amerika (P. A. Grainger) waren vertreten. Kerby zeichnet sich durch sichere, elegante Stabführung aus. Ein Schürfen in der Tiefe scheint nicht seine Stärke zu sein. Mozarteumsdirektor Bernhard Paumgartner hatte sich russische Meister ausgewählt: Strawinskijs klangsprühenden Feuervogel, Prokofieffs jenseits aller Romantik liegendes 3. Klavierkonzert (Stefan Askenase) und die russischeste Symphonie Tschaikowskijs, die vierte in f-moll. Starke Impulsivität gibt Paumgartner das besondere Gepräge. Die Kammerkonzerte, die sehr fragwürdiges Festspielniveau hatten, übergeht man am liebsten. Eine Ausnahme bildete nur ein geschmackvoll zusammengestelltes Mozartprogramm des Ungarischen Streichquartetts mit Ernst v. Dohnanyi am Klavier. Die seit Jahren gepflogene Abhaltung von Mozartserenaden wurde auch heuer wieder übernommen. Gesteigertes Interesse löste der Umstand aus, daß die Wiener Philharmoniker diesmal die Ausführenden waren. Was die Kirchenmusik betrifft, hat Domkapellmeister Joseph Meßner heuer Mozarts Kantate »Davidde penitente« ausgegraben und der ebenfalls wieder in der Peterskirche aufgeführten c-moll-Messe, die bekanntlich die Vorlage für jenes Werk bildete, an die Seite gestellt. Bei aller Buntscheckigkeit im Stilistischen, welche infolge der merkwürdigen Entstehungsgeschichte des Werkes nicht wundernimmt, genoß man dankbar die einzelnen Schönheiten, soweit dies zwei nicht gerade geschickt ausgewählte Solisten (Rose-Fuchs-Fayer und Hans Auer) zuließen. Maria Keldorfer-Gehmacher kam daneben sehr vorteilhaft zur Geltung. Chor und Orchester taten ihre Pflicht. Mit Spannung sah man der Uraufführung eines großen Chorwerks von Peter Cornelius, dem »Stabat mater« entgegen. Wie meistens bei solchen spät entdeckten Kompositionen bekannter Meister stellte sich auch hier eine gewisse Enttäuschung ein, da man dem Werke unwillkürlich den Maßstab der Meisterleistungen des Komponisten anlegt und ein solcher Vergleich dann zu ungunsten der »Entdeckung« ausfällt. Jedenfalls bedeutet das Stabat mater eine respektable Kraftprobe des jungen Cornelius. Als drittes Werk brachte Joseph Meßner Mozarts Requiem heraus. In der Stiftskirche zu St. Peter gab es neben der schon erwähnten c-moll-Messe Mozarts (gewohnte Besetzung unter Bernhard Paumgartner) auch noch Anton Bruckners große f-moll-Messe mit Wiener Kräften unter Leitung Franz Schalks. *Roland Tenschert*

NEUE WERKE

Richard Strauß wird, um das Andenken Hofmannsthals zu ehren, nunmehr die Komposition seines nachgelassenen Operntextes »*Arabella*«, einer in Wien in den siebziger Jahren spielenden komischen Oper, in Angriff nehmen. Hofmannsthal hat den Text vollständig fertig abgeliefert. Die im gegenseitigen Einvernehmen gemachten Veränderungen des ersten Aktes hat Hofmannsthal kurz vor seinem Tode durchgeführt. »Arabella« entstand aus einer Skizze Hofmannsthals, die er schon im Jahre 1911 unter dem Titel »*Lucider, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*« veröffentlicht hat. In eingeweihten Kreisen rechnet man damit, da Strauß derzeit auch eine *viersätzige Symphonie* begonnen hat, daß »Arabella« im Jahre 1931 fertig vorliegen und in der Wiener Staatsoper uraufgeführt werden wird.

Slavko Osterc, ein junger slowenischer Komponist, hat eine Oper vollendet, der Klabunds »Kreidekreis« als Textbuch zugrunde liegt.

Mascagni hat die Arbeit an seiner Jugendoper »*Vestilia*« wieder aufgenommen, um das bisher unvollendet gebliebene Werk erneut durchzuarbeiten und zu Ende zu führen. Er hatte die Arbeit an der Oper vor mehr als 30 Jahren ganz im Bann des Triumphes seiner »Cavalleria Rusticana« begonnen, sie aber zugunsten anderer Werke zurückgelegt, deren Stoff ihn weit von der griechisch-römischen Welt abführte. Er will jetzt das alte Werk dem Publikum im neuen Gewand als Novität darbieten. Das Textbuch wurde nach einem Roman von Rocço de Zerbi bearbeitet.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Die Reihe der *Festspiel-Aufführungen*, für die bereits umfangreiche Vorbereitungen im Gange sind, wird *1930* mit Tannhäuser, der am 22. Juli, 1., 5., 9. und 20. August angesetzt ist, eröffnet. Die musikalische Leitung ist *Arturo Toscanini* übertragen, der damit zum ersten Male am Pult des Festspielhauses erscheint, aber auch *Karl Elmendorff* wird einige Aufführungen des Werkes leiten. Die Spielleitung liegt für alle Werke des Spielplans bei *Siegfried Wagner*. Toscanini dirigiert außerdem am 23. Juli, 6. und 10. August 1930 den Tristan. Parsifal liegt wieder in der Hand *Karl Mucks* und steht am 25. Juli, 2., 7., 13. und 21. August 1930 an. Zwei zyklische Aufführungen des Ring des Nibelungen vom 26. bis 31. Juli und vom 14. bis 19. August 1930, von denen eine *Karl Elmendorff*, die andere *Siegfried Wagner* dirigieren wird, runden den Spielplan in gewohnter Weise ab.

BRAUNSCHWEIG: Folgende Neuinszenierungen und Novitäten sind vorgesehen: Mozart, »Entführung« (musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Nettstraeter, Regie: Max Haas), Puccini, »Gianni Schicchi« (musikalische Leitung: Ludw. Leschetizky, Regie: Max Haas), »Bohème« (musikalische Leitung: Ludw. Leschetitzky, Regie: Benno Noeldechen), Jap Kool, »Der Leierkasten« (musikalische Leitung: Ludw. Leschetizky).

CHICAGO: Die deutsche Gruppe im Vorbereitungskomitee zur *Weltausstellung* Chicago 1933 hat den Plan angeregt, zur Erinnerung an den 50. Todestag Richard Wagners, der auf das gleiche Jahr fällt, einen Festspiel-Zyklus der Meisterwerke Richard Wagners zu veranstalten.

MÜNCHEN: Die *Staatsoper* bereitet folgende Erstaufführungen vor: »Jenufa« von von *Leos Janacek*; »Neues vom Tage« von *Paul Hindemith*; »*Manon Lescaut*« von *Puccini*; »La Cenerentola« von *Rossini* (in der Bearbeitung von Hugo Röhr unter dem Titel »*Angelica*«); »Das Tagebuch« von *Coates* (Uraufführung).

ROM: Nach dem gänzlichen Mißlingen des Versuchs, die 1927 eröffnete Kgl. Oper einem Privatunternehmer zu überlassen, soll für die Spielzeit 1930/31 eine finanzkräftige Gesellschaft gemeinnütziger Natur gebildet werden. Für die Übergangsspielzeit 1929/30 sind zu kommissarischen Leitern bestellt worden: der Präsident der Akademie von Santa Cecilia Senator Graf *San Martino*, der Direktor des römischen Konservatoriums Prof. *Mulé* und der Kapellmeister *Marinuzzi*. Es scheint, daß die drei Herren den Spielplan weniger eng gestalten wollen, als es in nationaler Hinsicht in der Spielzeit 1927—29 der Fall war. Wenigstens kündigen sie die Aufführung der ganzen Wagnerschen Tetralogie an. Diese ist bisher in Rom nur von fremden Kräften gegeben, Rheingold noch nie italienisch in Rom gesungen worden. Außerdem hat sich die Leitung die neuen Opern *Mascagnis*, *Pizzettis* und *Zandonais* gesichert. *M. C.*

NEAPEL: Die Vereinigung der Scala, der Oper in Rom und des San Carlo Theaters in Neapel zu einem einzigen Organismus ist von einer schweren Gefahr bedroht, wenn *Tosca-*

nini die Ankündigung wahrmacht, in der nächsten Spielzeit Europa den Rücken zu kehren. Das künstlerische Schwergewicht des Unternehmens ginge damit auf die Kapellmeister *Marinuzzi* (Rom) und *Vitale* (Neapel) über. Diese haben einstweilen noch unter Toscaninis Vorsitz den Spielplan der San-Carlo-Oper 1929/30 zusammengestellt. Schon der Entschluß, nicht wie üblich am 26. Dezember zu eröffnen, sondern am 1. Dezember, verrät den Einfluß Toscaninis, der bekanntlich für die großen italienischen Opernhäuser nach deutschem Vorbild erstrebt, zu einer achtmonatlichen Spielzeit zu gelangen (mehr gestattet das italienische Sommerklima nicht). Auch die Eröffnung der Neapler Spielzeit mit der »Götterdämmerung« ist die Folge der Propaganda Toscaninis für die Aufführung der Tetralogie; der Gedanke ist für Neapel nicht ungefährlich, denn es gibt heute im San Carlo kein Wagnerpublikum. Darüber darf man sich nicht täuschen. — Drei andere Opern werden von ihren Schöpfern geleitet werden: *Richard Strauß* wird den »Rosenkavalier« dirigieren, *Pizzetti* den »Fra Gherardo« und *Zandonai* seine Jugendoper »Conchita«. Der übrige Spielplan bringt die italienischen Opern, die den sichersten Erfolg versprechen, und die interessante Ausgrabung des »Simone Boccanegra« von *Verdi*. Nur steht zu befürchten, daß man ohne völlige Umarbeitung des unmöglichen Textbuchs auch diesmal nicht zu einem dauernden Erfolg gelangen wird. So ist es auch mit der »Macht des Schicksals« gewesen. *M. C.*

VENEDIG: Aus Anlaß der Settecento-Ausstellung werden am Lido Ballettaufführungen im Stil des 18. Jahrhunderts veranstaltet. Die Komponisten *R. Pick-Mangiagalli, G. Bianchini* und *Franco Vittadini* haben nach Ideen *G. Adamis* Tanzdivertissements: Die Mägde am Brunnen, Traumliebe, Marionetten und chinesische Wandschirme in Musik gesetzt. Das Soloballett der *Mailänder Scala* übernimmt die Aufführung.

KONZERTE

BERLIN: J. G. Mraczeks Orchesterwerk »*Variété*«, Szenen für Orchester, ist u. a. für die Universitätskonzerte in Melbourne (Australien) erworben worden. In Berlin gelangt das Werk durch Generalmusikdirektor Kleiber zur Aufführung.

Der *Philharmonische Chor* (Dirigent: Otto Klemperer) wird in der nächsten Konzertsaison Bachs Johannes-Passion (in ungekürzter Fassung) und die »Missa solemnis« von Beethoven zur Aufführung bringen.

BUENOS AIRES: Die Pianisten *Tila* und *John Montés*, die hier seit einigen Jahren als Unterrichtende wirken, veranstalten alljährlich Konzerte moderner Klaviermusik. Sie brachten u. a. zur argentinischen Erstaufführung: Werke von *Strawinskij*, *Schönberg*, *Hindemith*, *Casella*, *Malipiero* und *Castelnuovo-Tedesco*.

DRESDEN: *Joseph Gustav Mraczek* hat die Leitung der *Dreyßig'schen Sing-Akademie* übernommen und bringt in den Winterkonzerten neben klassischen und modernen Chorwerken und Oratorien die abendfüllende Ballade von *Dvorak*: »Die Geisterbraut«.

MÜNSTER I. W.: Der Konzertplan des kommenden Winters sieht an Erstaufführungen folgende Werke vor: Casella: Scarlattiana; Strawinskij: Feuervogel-Suite; Respighi: Rossiniana; Grabner: Abendmusik; Wetz: Weihnachtsoratorium; Thomas: Serenade; Weinberger: Weihnachtsmusik; Pillney: Divertimento; Kaminski: Magnificat; Strauß: Tageszeiten; Lechthaler: Stabat mater und Ebel: Sinfonia giocosa.

NEW YORK: Der römische Komponist *Vincenzo Tommasini*, der bekannte Vertreter der jungitalienischen Gruppe in der internationalen Kammermusikvereinigung, hat ein neues Orchesterwerk, »Der Karneval von Venedig«, Variationen in der Art *Paganinis*, vollendet. Die Uraufführung des technisch sehr anspruchsvollen, auf starken Effekt hin gearbeiteten Stückes hat *Arturo Toscanini* auf das Programm seiner Symphoniekonzerte in *New York* gesetzt.

* * *

HAMBURG: Robert *Müller-Hartmann* hat im Auftrag des Hamburgischen Senats eine Ouverture zur Verfassungsfeier geschrieben, die beim Festakt im Hamburger Rathaus durch das Philharmonische Orchester unter Leitung von *Eugen Papst* zur Uraufführung kam.

TRIBSCHEN: Zu Ehren des 60. Geburtstages von Siegfried Wagner veranstaltete die *Vereinigung von Richard-Wagner-Freunden Luzern* in der Villa Wagner auf Tribschen eine Gedenkfeier, an der über 60 Mitglieder und zahlreiche, zum Teil aus Deutschland gekommene Gäste teilnahmen. Die Feier fand in den auch Richard Wagners Musikzimmer einschließenden Parterreräumen statt.

ZOPPOT: *Roderich Mojsisovics'* III. Symphonie gis-moll (»Deutschland«) kam hier unter Karl Tutein zur Uraufführung.

* * *

Hugo Holle ist mit seiner Madrigalvereinigung für den kommenden Winter außer im Inland zu Konzertreisen in Holland und der Schweiz verpflichtet worden; außerdem hat die Vereinigung eine Einladung zu einer zweimonatigen Konzertreise durch Rußland erhalten.

Der *Dresdner Kreuzchor* wird, der Einladung eines New Yorker Komitees folgend, unter Leitung von *Otto Richter* demnächst eine größere Anzahl Konzerte in den Vereinigten Staaten geben. Die Reise soll die bedeutendsten Städte des amerikanischen Ostens berühren. In Washington ist ein Empfang im Weißen Hause geplant mit einem Bachkonzert vor dem Präsidenten Hoover. An der Spitze des amerikanischen Komitees steht *Walther Damrosch.*

TAGESCHRONIK

Im Rahmen des Duisburger Tonkünstlerfestes hat die 14. Hauptversammlung des »*Verband Deutscher Musikkritiker*« stattgefunden. Der Verband zählt zurzeit 136 Mitglieder. Bei der Neuwahl des Vorstandes wurden die bisherigen Mitglieder in gleicher Eigenschaft wiedergewählt. Prof. Dr. Springer sprach bei dieser Gelegenheit über die »Musikkritische Arbeit in historischer Betrachtung«, Dr. Holl über »Die heutige Situation der Musikkritik«. In einer fruchtbaren Aussprache wurde die Schicksalsgemeinschaft der qualifizierten Musikkritiker mit den qualifizierten Musikern im Zeichen der Notlage der Kunst ausdrücklich festgestellt.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet auf Veranlassung des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 1. Oktober bis 30. November 1929 einen *Staatlichen Lehrgang* für Musiklehrer und -lehrerinnen der Kindergärtnerinnenseminare in Preußen. Der Arbeitsplan dieses Kurses, der die erste Veranstaltung dieser Art bildet, umfaßt die Gebiete: Stimmbildung (Chorsingen), Musikerziehung (Methodik), Gehörbildung, Liedkunde, Rhythmik und Sprecherziehung. Der täglich vierstündige Unterricht wird von *Maria Cäcilia Geis*, *Susanne Trautwein*, *Charl. Blensdorf* und *Vilma Mönckeberg-Kollmar* erteilt. Die Teilnehmergebühr beträgt 60 Mark, nähere Auskunft erteilt die Musikabteilung des Zentralinstituts, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120.

Gemeinschaftlich mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltet das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht vom 5.—8. Oktober 1929 einen zweiten Kursus für Privatmusiklehrer in *Mainz.*

Vom *Internationalen Wettbewerb der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst, Amsterdam*: Das Preisgericht hat den ungeteilten Preis einstimmig zuerkannt dem Werk »*Weinlese*«, *Kantate für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester*, Text von Wolf Graf Kalkreuth, eingesandt unter dem Motto: »Nil mortale sonans«. Bei Öffnung des versiegelten Umschlages auf der hundertsten Jahressitzung der Gesellschaft erwies sich als Preisträger *Rudolf Mengelberg* aus Amsterdam.

Vom *Preisausschreiben des Sozialistischen Kulturbundes*: Die vom Sozialistischen Kulturbund eingesetzte Arbeiter-Musik-Kommission hat am 19. Juli 1929 die Kompositionen, die durch das Preisausschreiben vom Oktober 1928 eingereicht waren, geprüft. Dem Preisrichterkollegium gehörten die Herren an: Dr. Alfred Einstein, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Prof. Walter Gmeindl in Vertretung von Klaus Pringsheim. Das Kollegium kam zu folgendem Ergebnis: Zum Preisausschreiben wurden im ganzen 82 Kompositionen eingereicht, von denen 22 in die engere und 14 in die engste Wahl kamen. Unter diesen Kompositionen ist die Sinfonie: »*Hammerwerk*« *von Hermann Wunsch, Berlin-Lichterfelde-West*, mit einem halben Preis (1500 Mark) ausgezeichnet worden. Der volle Preis konnte dem Werk nicht zuerkannt werden, da die Arbeit nicht allen Bedingungen des Preisausschreibens entsprach. Weiterhin wurden die Werke: »*19. November*« von *Berthold Goldschmidt, Darmstadt*, »*Rom 1928*« von *Karl Hermann Pillney, Köln a. Rhein*, zur Aufführung empfohlen. — Georg Schünemann hebt im »Vorwärts« hervor: »Es ergab sich als Ziel die Verbindung beider Elemente: die Idee einer Arbeitermusik in musikalisch sicherer Gestalt. *Hermann Wunsch* löste sie in einem rhythmisch lebendigen, durch einen Trauermarsch unterbrochenen Satz der Arbeit. *Pillney* fand die Form des Sprechers, der zu einem Kammerorchester Arbeiterdichtungen vorträgt. Eine besonders wirksame Lösung, die allerdings nicht zur großen symphonischen Form gehört. Andere musizieren straff und gegliedert und

entfernen sich vom Thema, oder aber sie sind in der Idee stärker als in der Musik.«

Brünner Musikpreisausschreiben. Das Kuratorium der Smetana-Jubiläumsstiftung in Brünn hat einen unteilbaren Preis von 50 000 Kronen für das beste Werk (Musikdrama, Kantate, Oratorium, Symphonie, Zyklus, symphonische Gedichte oder anderes) eines lebenden Komponisten, gleichviel welcher Staatszugehörigkeit oder Religion, ausgeschrieben. Die Arbeiten sind mit Adressenangabe bis 15. Juni 1930 an das Kuratorium der Stiftung in Brünn einzureichen.

In *Leipzig* wurde ein *Franz-Schubert-Denkmal*, das der Leipziger Männerchor im König-Albert-Park errichtet hat, enthüllt. Es ist ein Werk der Bildhauerin *Grete Tschaplowitz-Seifert.* Auf hohem Sockel erhebt sich ein Felsblock, auf dem Schuberts Reliefbildnis herausgemeißelt ist (siehe unsere Nachbildung).

Das Domgeläut in Berlin. Nachdem vor Jahren die große Glocke gesprungen war und diese nunmehr als Museumsstück aufbewahrt werden wird, ist nach langen Erwägungen über die Art ihres Ersatzes jetzt das Geläut unter Beibehaltung der vorhandenen Glocken und des Terz-Quart-Akkordes der alten Disposition ergänzt worden. Die Aufgabe war eine eigenartig schwierige; mit ihrer Lösung und mit der Überwachung der Ausführung hatte das Domkirchenkollegium den Professor a. d. Techn. Hochschule, *Johannes Biehle*, betraut. Gegossen wurde die Glocke in der *Bronzegießerei von Lauchhammer.*

Julius Klengel, der Altmeister des Violoncellos, beging am 24. September seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß begründet die Ortsgr. Leipzig des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer eine *Julius-Klengel-Stiftung*, deren Zinsen jeweils am 24. September einem jungen Cellisten zur Fortsetzung oder Vollendung seiner Studien überreicht werden sollen. Die Namen der Stifter werden in einem Stiftungsbuch aufgezeichnet. Beiträge für diese Stiftung in beliebiger Höhe werden auf das Postscheckkonto Leipzig 60053 (Reichsverband Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer) erbeten.

Simon Sechters Geburtshaus. Anton Bruckner wußte nur zu gut, was er seinem Lehrer Simon *Sechter* (geb. 11. Oktober 1788 in Friedberg, Böhmerwald; gest. 10. September 1867 in Wien) zu danken hatte. Er war bemüht, dem Plan Deutscher Böhmerwäldler in Wien, an dem Geburtshäuschen seines Lehrers eine Gedenktafel anbringen zu lassen, durch Sammeltätigkeit helfend beizustehen. Diese Tafel wie das Häuschen sind schadhaft geworden. Durch Spendungen kann verhütet werden, daß das Häuschen dem Ruin preisgegeben wird. Es ist das einzige *Sechter*-Denkmal und soll erhalten bleiben. Spenden werden erbeten an die Kreditanstalt der Deutschen in Böhmen, Filiale Friedberg (Böhmerwald).

Paul Moos, als Musikästhetiker und -schriftsteller weithin bekannt, ist von der Universität Erlangen zum Dr. phil. h. c. ernannt worden.

Dr. *Gustav Friedrich Schmidt* wurde zum Professor für Musikwissenschaft an der Münchener Universität ernannt.

Alfred Hoehn ist als Lehrer an Dr. Hoch's Konservatorium berufen worden. Er übernimmt mit Beginn des neuen Schuljahres eine Ausbildungsklasse für Pianisten.

Die Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe hat den Opernsänger Dr. *Fritz Lang* als Lehrer für Sologesang verpflichtet.

Max Rudolf, bisher erster Kapellmeister am Hessischen Landestheater, wurde als Nachfolger von Dr. Kolisko an das Deutsche Theater in Prag verpflichtet.

Mit dem 1. Oktober scheidet Dr. *Eberhard Preußner* aus der Redaktion der »Musik« aus.

RUNDFUNK

BERLIN: Die Funkstunde sandte am 1. September ein sogenanntes »Völkerbund-Konzert«. Ein Experiment und noch nicht voll geglückt. Der Reiz lag darin, daß die Spieler an verschiedenen Plätzen Europas saßen, so in Berlin, Paris, Mailand, London, Wien, Zürich; der Dirigent, Dr. Erich Fischer, waltete seines Amtes in Genf. Die Musiker trugen Kopfhörer und sahen durch Bildfunk den Kapellmeister. Es klappte wohl rhythmisch, aber es gab keinen idealen Zusammenklang. Die Verteilung des Ensembles auf so weit voneinander gelegene Plätze konnte einer dynamisch wohl abgewogenen, künstlerisch durchfühlten Leistung nicht förderlich sein. Es blieb ein Versuch des »Ferndirigierens«, der als technisches Wunder höchst beachtenswert war, jedoch noch sehr der Verbesserung bedarf.

BRESLAU: Die Schlesische Funkstunde schreibt uns: »Um von der *Unterhaltungsmusik* in der überkommenen, aber überalterten Form der Bearbeitung musikalischer Werke für Salonkapelle loszukommen, sind Aufträge zur Schaffung neuer unterhaltender Originalmusik an mehrere Tonsetzer, insbesondere Schlesier und Oberschlesier, er-

gangen (u. a. an Ernst August Voelkel, Strecke, Franz Kauf, Karl Sczuka). Es ist zu erwarten, daß der Rundfunk hierdurch zum Ausgangspunkt einer Bewegung wird, die in der Regeneration der kunstfremden Unterhaltungsmusik der letzten Jahrzehnte durch volkstümliche, aber der Tonsprache unserer Zeit sich bedienende Musik ihr Ziel sieht.«

KASSEL: Im Südwestdeutschen Rundfunk hob *Walter Niemann* (Leipzig) in der dritten »W. N.-Stunde« des Frankfurter Senders seine neue »Gartenmusik« in drei Sätzen nach einem Märchen von Oscar Wilde op. 117 in Uraufführung selbst am Flügel aus der Taufe.

LEIPZIG: Die »Mirag« erwarb eine Komposition von *Hermann Ambrosius*, »Musik für kleines Orchester«, zur Uraufführung und beabsichtigt, wiederum Kompositionsaufträge an zeitgenössische Tondichter zu vergeben, jedoch sollen diesmal junge unbekannte Komponisten, die der ideellen und materiellen Förderung bedürfen, berücksichtigt werden. — Seinen neuen Klavierzyklus »Bali« (Visionen und Bilder aus dem fernen Osten) op. 116 wird *Walter Niemann* im Oktober zur Uraufführung bringen und auch in diesem Winter wieder in den meisten deutschen Sendern »W.-N.-Stunden« aus eigenen Klavierwerken halten.

STUTTGART: *Robert Hernrieds* »Drei geistliche Frauenchöre nach eigenen Texten op. 32 wurden von *Dr. Holles Madrigalvereinigung* in ihr Repertoire aufgenommen und im Stuttgarter Rundfunk erstmalig aufgeführt.

AUS DEM VERLAG

Wie unsere »Musik« hat Max Hesses Verlag, Berlin, nun auch die gesamte Musik- und Theaterliteratur, begründet von Schuster & Loeffler, Berlin, die von der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1922 übernommen war, mit Ausnahme der Werke von Paul Bekker, kürzlich durch Ankauf in seinen Besitz gebracht.

TODESNACHRICHTEN

BREMEN: Hier starb plötzlich infolge eines Gehirntumors der ausgezeichnete Geigenvirtuose Prof. *Georg Herbst*. Er wurde 1877 in Ingolstadt geboren und studierte, nach Absolvierung des dortigen Gymnasiums, Pharmazeutik und Musik, eine seltene Verbindung, die er aber nach einigen Provisorjahren zugunsten seiner Geige auflöste. Er war später längere Zeit Professor der Meisterklasse für Violine am früheren staatlichen Konservatorium in Zürich. Danach siedelte er nach Bremen über, wo seine Gattin als Primadonna am Stadttheater wirkte. Hier entfaltete Georg Herbst eine reiche Tätigkeit als konzertierender Künstler, Lehrer und Opernkritiker der Weser-Zeitung. Sein Hauptverdienst um das bremische Musikleben bestand in der Einrichtung regelmäßiger Orgelkonzerte in der Stephanikirche. Hier brachte er zusammen mit dem begabten Organisten der Kirche, Wilhelm Evers, eine große Anzahl in Bremen noch unbekannter Werke klassischen Stiles aus der Zeit vor, um und nach Bach zu Gehör. Das musikalische Leben Bremens verliert in ihm einen überragenden Violintechniker, einen anregenden Lehrer, und einen sarkastisch-geistreichen Kritiker. *G. H.*

DRESDEN: *Meta Seinemeyer* ist im 34. Lebensjahr einem langwierigen Leiden erlegen. Die ausgezeichnete Künstlerin, die an der Charlottenburger Oper ihre Laufbahn begann, galt als eine der Hoffnungen der deutschen Oper. 1929 wurde sie als jugendliche Dramatische an die Dresdener Staatsoper berufen. Auch in Amerika an der Metropolitan Opera waren ihr außerordentliche Erfolge beschieden. Wenige Stunden vor ihrem Tode wurde noch auf ihren Wunsch ihre Trauung mit dem Berliner Kapellmeister Fr. Weißmann vollzogen.

MAILAND: Der Professor für Gesang am Konservatorium Verdi *Giulio Emilio Bas* ist plötzlich gestorben. Schüler von Rheinberger und Enrico Bossi, wandte er sich der Kirchenmusik zu, war Stellvertreter Perosis in der Leitung der Kapelle von San Marco in Venedig und verfocht als Herausgeber der Rassegna Gregoriana in Rom die Reform der Kirchenmusik. Er gab die Canti Gregoriani in 20 Bänden heraus. Seine in Italien sehr geschätzten Kirchenkompositionen sind bei Poustet in Rom, Bertarelli in Mailand und Capra in Turin erschienen. *M. C.*

PARIS: Im Alter von 56 Jahren ist der berühmte Pianist *Edouard Risler* gestorben. Risler wurde 1873 in Baden-Baden geboren. Er besuchte das Pariser Konservatorium. Später studierte er auch noch bei Stavenhagen, Klindworth und d'Albert. Inzwischen aber war er schon als Pianist bekanntgeworden. Seit 1906 war Risler Mitglied des Studienrates des Pariser Konservatoriums. Er war einer der kultiviertesten und vielseitigsten Pianisten, der besonders als Beethoven- und Mozartspieler auch in Deutschland große Erfolge errungen hat.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38, eingesandt werden.

INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Brusselmans, M.: Oreste. Prélude. Kuhl, Köln.
Camussi, Ezio: Festival Ouverture; Pantomima romantica. Frammenti. Carisch, Milano.
Flury, Richard: Fastnachts-Symphonie nach einer Ballade von C. R. Enzmann. Hug, Leipzig.
Greß, Richard: op. 40 Variationen üb. ein Thema v. Mozart f. Streichorch. Ries & Erler, Berlin.
Montemezzi, J.: Paolo e Virginia. Poema musicale. Ricordi, Milano.
Prokofiev, Sergej: op. 46 L'enfant prodigue. Ballett. Russ. Musik-Verl., Berlin.
Roland-Manuel: L'ecran des jeunes filles. Ballet en 2 tableaux. Heugel, Paris.
Schubert, Heinr. (Dessau): Sinfonietta noch ungedruckt.
Tscherepnine, Alex: op. 42 Symphonie (E). Durand, Paris.
Zador, Eugen: Variation üb. ein ungar. Volkslied. Universal-Edit., Wien.

b) Kammermusik

Bréard, Robert: Première Suite p. Saxophone alto et Piano. Evette, Paris.
Müller, Sigfrid W.: op. 25 Festmusik (Passacaglia u. Fuge) f. Pfte zu 4 Hdn. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schubert, Heinz (Dessau): Concertino f. Klav., V., Br. u. Vc., noch ungedruckt.
Smith, David Stanley: op. 59 Sonata f. Vc. and Piano. G. Schirmer, New York.
Wagner-Régeny: Kleine Gemeinschaftsmusik f. V., Br., Vc., Ob., Klarin. u. Fagott. Daraus Trio-Suite f. Ob., Klarin. u. Fag. sowie f. V., Br. u. Vc. Benno Balan, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Adinolfi, F.: Festin au fond des eaux. P. Piano. Senart, Paris.
Bingham, Seth.: Armonie di Firenze. Suite for Organ. G. Schirmer, New York.
Bolsène, Armand: Cadran; Enfantillages; Impressions champêtres p. Piano. Senart, Paris.
Bourguignon, Francis de: Songes fantasques. Scherzo p. Piano. Cranz, Leipzig.
Casella, Alfredo: Due canzoni popolari italiane (Ninna-Nanna; Canzone a ballo) p. Pfte. Oxford Univers. Press, London.
Castelnuovo-Tedesco, Mario: Concerto (G) p. Pfte e Orch. Univers.-Edit., Wien.
Delmas, Marc: Suite ancienne p. Piano. Cranz, Leipzig.
Drwenski, Walter: op. 18 Sonate Nr. 2 (Es) f. Org. Simrock, Berlin.
Frank, Marco: Russ. Rhapsodie f. V. u. Pfte. Doblinger, Wien.
Furlani, H.: Humoresque p. la main gauche seule p. Piano. Carisch, Milano.
Hendriks, Francis: op. 59 Sonate f. Piano. G. Schirmer, New York.
Krejn, Julius: op. 14 Vier Klavierstücke; op. 17 Rhapsodie f. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Matthay, Tobias: Cadenzas to Beethoven's Concerto op. 15. Augener, London.
Meyer-Olbersleben, Max: Konzert f. Viola m. Orch. od. Pfte. (Neudruck.) F. Schuberth jr., Leipzig.
Oetke, Herbert: Märkische Viertour. Deutsche Volkstänze u. neue Tänze der Gegenwart f. Klav. (K. Weißenberger.) Hammerbrook, Hamburg 1.
Ortigala, J.: Due Studi di concerto sui Preludi no 17 e 20 del Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach p. Pfte. Ricordi, Milano.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 59 Heimat. Ein Zyklus von 8 Stücken f. V. u. Pfte. Schott, Mainz.
Seiber, Matyas: Schule für Jazz-Schlagzeug m. einem Anhang: Das Schlagzeug im Orchester v. Paul Franke. Schott, Mainz.
Vogel, Vladimir: Etude-Toccata f. Klav. Russ. Musik-Verlag, Berlin.
Wladigeroff, Pantscho: op. 18 Deux paraphrases bulgares p. V. et Piano; op. 21 Suite bulgare p. Piano. Univers.-Edit., Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstraße 9.
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg.
Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

NEUE ANSÄTZE UND ENTWICKLUNGSMÖGLICHKEITEN DER GEGENWÄRTIGEN MUSIK

VON

GEORG ANSCHÜTZ-HAMBURG-REINBEK

Zwei hauptsächliche Anlässe machen es begreiflich, daß wir nach Neuem in der Musik suchen, ein scheinbar äußerlicher und ein innerer. Der Massenfabrikation auf technischem und wirtschaftlichem Felde sowie der hochgradigen literarischen Produktion auf allen Gebieten geht etwas Analoges in der Musik parallel. Musizieren in irgendeiner Form gehört zum guten Ton; Theater, Kino und Kaffeehaus bieten musikalische Eindrücke; mechanische Musikinstrumente zusammen mit Grammophon und Rundfunk sorgen dafür, daß Musik bis in die letzten Winkel unseres Daseins dringt; in unseren Konzertsälen können Fachmann und Liebhaber unschwer in kurzer Zeit die Hauptwerke unserer großen Meister immer von neuem aufnehmen, ja sie müssen es vielfach, ob ihr Inneres sie hierzu treibt oder nicht. Das alles nimmt dem Menschen von heute die innere Freiheit; denn er sucht nicht die Kunst, wenn er ihrer bedarf, sondern die Kunst kommt zu ihm, ohne daß er sie immer von sich aus begehrt. Sie wird dadurch zu etwas Gewöhnlichem, Alltäglichem, ja oft zu einem notwendigen Übel. Nur wer es einmal unternommen hat, sich über Wochen oder Monate gänzlich von jedem üblichen musikalischen Eindruck jener Art frei zu halten, wer aus eigener Erfahrung das eigenartig Erhebende und Beglückende kennt, das irgendwelche Musik, irgendwelches Tönende nach solcher Pause zu erzeugen vermag, dem wird jene sonst nicht bemerkte Abstumpfung deutlich. Es ist verständlich, daß auf die Dauer die Übersättigung mit Musik gerade beim musikalischen Menschen eine innere Abneigung hervorrufen muß. Beim passiv-aufnehmend, vor allem aber beim aktiv-produktiv Eingestellten führt das naturnotwendig dahin, daß die alten Formen »ausgehört« werden, daß sie zuerst immer inhaltloser und zuletzt gar überdrüssig wirken können. Jede Abweichung vom Bekannten, ja jede offensichtliche Negation wirkt erfrischend und belebend; sie vermag grundsätzlich mehr zu bieten, als das Wohlgeformte, mag ihm selbst auch jeder Ansatz zur Neuformung fehlen.

Tiefer verwurzelt scheint indessen ein zweiter Grund. Eine jede Kunstrichtung und insbesondere jeder musikalische Stil sind nicht Produkt bloßer Willkür oder Konvention. Sie erwachsen aus einer Zeit, aus einer bestimmt ge-

arteten Menschheit, aus einer Form der Kultur. In die Werke und ihre Gesamtheit geht daher naturnotwendig etwas von dem Boden mit ein. Das sehen wir am deutlichsten bei einem Vergleich irgendwelcher orientalischen oder auch primitiven mit der abendländischen Musik. Dort spielt die Tonhöhe, wie auch schon in der Sprache, eine weit erheblichere Rolle, als bei uns. Hier entwickelte sich dagegen die Harmonie, fußend auf dem Prinzip der Quinte, der Quarte, der Terz und der Septime, in ganz anderen Ausmaßen. Sie wurde zum eigentlichen Rückgrat, das allen anderen Elementen den inneren Halt gab. Im Laufe dieses Prozesses aber blieb das Stück für Stück werdende »System« nicht naturrein. Es wurde »temperiert«, d. i. im Sinne innerer Geschlossenheit und Rückläufigkeit wenigstens in praktischer Hinsicht künstlich geformt. Dieser Werdegang vollzog sich gleichzeitig und offenbar in innerem Zusammenhange mit der Systematisierung des Denkens in Wissenschaft und Philosophie. Die theoretische Vollendung der Temperatur lieferte das 17. Jahrhundert, die erste praktisch-künstlerische Durcharbeitung zeigte Bach 1722 im Wohltemperierten Klavier, die volle Auswertung auch nach der Ausdrucksseite hin dagegen verdanken wir erst der Hochromantik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da zugleich mit dieser letzten Phase eine starke musikalische Produktion einsetzte und mit ihr die jetzt vorhandene Durchdringung unseres gesamten Lebens mit Musik im Sinne einer ausdrucksgesättigten Kunst, so hat sich heute für uns automatisch der Formenschatz der gesamten Temperatur mit diesem hochromantischen Geiste erfüllt. Es ist fraglich, ob wir nach dem Wirken von Wagner, Bruckner und Brahms unsere Klassiker noch so würdigen können, wie es möglich wäre, wenn uns diese nachfolgenden Formen und ihr Sinn unbekannt wären. Eben damit ist uns jede Form der ganzen temperierten Epoche nicht mehr etwas Reines, Unbelastetes. Sie atmet nicht nur den Geist innerer Bindung und Geschlossenheit, nicht nur Systematisierung, Pedanterie und Rationalität, sondern auch eine gewisse Gefühlsbelastetheit, die nicht selten schwülstig und bombastisch erscheint. Sie verlangt von uns ein inneres Erleben und Mitmachen, das dem Menschen von heute Zwang und Unnatürlichkeit bedeuten kann.

Unser heutiges Leben und unsere Weltanschauung haben sich innerlich von den beiden Grundvoraussetzungen der bisherigen Musik entfernt. Ob mit Recht oder nicht, das mag eine spätere Epoche entscheiden. Wir glauben nicht mehr im alten Sinne an die restlose Erkennbarkeit der Welt. Wir sehen allerorts Entwicklung und Weiterbildung. Wir sind davon überzeugt, daß nicht das einzelne Individuum die Welt und ihre Rätsel zu lösen vermag, sondern daß nur ein faustisches Drängen, ewiges Weiterschreiten von Etappe zu Etappe in gemeinsamem Ringen möglich ist. Welt, Mensch und Leben sind uns ewige Rätsel. Jeder Tag entrollt uns neue Einblicke in die Unendlichkeit des Mikro- wie des Makrokosmos. Und damit wenden wir uns von der Romantik im alten Sinne ab. Wir werden bescheidener, sachlicher, wir sehen nicht

eine Lösung, sondern ungezählte Möglichkeiten. Wir wenden uns von der Schablone, der Vorschrift, der Norm, dem vorbildlichen Ideal ab und geben jedem sein Recht zu leben und zu schaffen. Eine solche Zeit *muß* sich gegen das Alte wenden, und sei es zunächst nur in Parodie, Satire und Negation. In der Musik konzentriert sich dieser Widerspruch um eine Tendenz, die man mit »atonal« bezeichnet hat. Atonale Musik im strengsten Sinne, gemessen an den alten rationalen Begriffen, wäre allerdings ein Widerspruch in sich selbst. Denn ist Musik per definitionem etwas Tönendes, so könnte es streng genommen eine nichttönende, mithin »atonale« Musik nicht geben. Es wäre nur denkbar, daß es die Kunst innerhalb alles Hörbaren zu einem sonderbaren Extrem triebe. Man könnte faktisch die Töne aus grundsätzlicher Kontroverse gegen alles Überkommene vertreiben und doch noch eine Kunst des Ohres ausüben, die mit der Musik Wesentliches gemeinsam hätte: Werke ohne Töne, zusammengesetzt aus Geräuschen, wie wir sie natürlich vorfinden, künstlerisch stilisieren, ordnen und ausbauen könnten. Mögen auch hier physikalisch noch Töne mitwirken, vielleicht auch für den noch tonal Eingestellten erkennbar sein, so rücken sie doch in eine untergeordnete Stellung. Eine solche Kunst wäre also »atonal«. Sie könnte dabei das Zischen, Sausen, Rattern, Knallen, Reiben, Sägen und wie die Bezeichnungen alle heißen mögen, in irgendwelche Art von Ordnung bringen. Sie könnte den Rhythmus in heute noch ungeahnter Weise ausbauen und durch geschickte Dynamik Wirkungen erzielen, die in nichts derjenigen der herkömmlichen Kunstmusik nachsteht. Weshalb hat man sich auf diesen Gebieten noch nicht ausgiebiger versucht? Das Geräusch spielte von jeher in der Musik eine wichtige Rolle. Naturvölker und Orientalen kennen noch heute Schlagzeug und andere mannigfache Geräuschquellen, an denen sie sich begeistern. Aus unserer Kunstmusik des Abendlandes sind Pauke, Becken und Trommel selbst zur Zeit der hohen Klassik nicht verschwunden, und das Tremolo der Streicher wirkt gerade auch in der Romantik bisweilen mehr durch seinen geräuschmäßigen »atonalen«, als durch seinen »tonalen« Charakter. Aber Klassik wie Romantik waren von einer hohen Geräuschkunst aus betrachtet geradezu kindlich und primitiv. Sie bedienten sich dieser Mittel nur sehr sporadisch und in höchst einfacher Gestalt.

Das »Atonale« in der Gegenwart hat aber gewöhnlich einen anderen Sinn. Es bezieht sich nicht auf die Töne, sondern auf den Charakter der *Tonalität*. Nicht Töne als solche werden negiert, sondern ihre feste Bindung in Dreiklänge, in Tonarten, überhaupt in ein geschlossenes und rückläufiges System. Auch hier zeigt die vergangene Epoche, besonders das 19. Jahrhundert, mannigfache Ansätze und Vorläufer. Unmittelbar aus der Hochromantik heraus erwuchs eine Richtung, die man als »übertonal« bezeichnen kann und die bei Max Reger erkennbar ist. Reger schrieb zwar noch tonale Formen. Aber er gebrauchte sie oft nicht mehr in fester formaler oder inhaltlicher Bindung. Er

liebte es, sich frei und ungebunden in Modulationen zu ergehen, und durch seine fast wie mit Absicht auftretenden Überraschungen erzeugte er ein launisches und groteskes Spiel. Es ist, als wolle sich die Tonalität hier schon durch sich selbst negieren.

Etwa gleichzeitig hiermit trat in der Musik der Impressionismus auf. Er bedeutet, wie auch in der Malerei und in der Dichtung, einen Kunststil, der auf dem Eindruck beruht. Töne und Geräusche aus der Natur werden, wie bei Debussy und Ravel, aufgenommen und musikalisch-verträumt verarbeitet. Die festen Umrisse der Formen im üblichen Sinne verschwimmen. Neben den bekannten Akkorden erscheinen diese auflösende und negierende Halb- oder Ganztöne. Nicht selten klingt ein Stück, wie übrigens auch in Mahlers »Lied von der Erde« (c—e—g—a) aus in eine verwaschene, sich auflösende Figur. Wenngleich beim Impressionismus noch die Tonalität durchschimmert, wie auch im Gemälde der analogen Richtung noch Gestalten und Gegenstände in der Fläche erkennbar bleiben, so ist hier doch ein Vorläufer des »Atonalen«. Den Begriff des Expressionismus in der Musik fest zu umreißen, ist nicht ebenso einfach. Doch bedeutet diese stilistische Tendenz, wie wir sie bei den eigentlichen »Atonalen« der Gegenwart finden, eine Weiterbildung und Veränderung dessen, was im Impressionismus bereits vorliegt. Der Expressionismus basiert auf dem Ausdruck um jeden Preis. Ausgedrückt wird nicht etwa nur die stabile Stimmung, das ausgereifte Erlebnis, sondern der momentane Einfall, die augenblickliche Laune. Wie vielfach in der Malerei, so ist in der Musik nur ab und zu noch ein gegenständlicher Umriß zu erkennen. Das Innere drängt eben nach außen, und es ergreift diejenigen Formen, die es gerade findet. Eigenwilligkeit, Negation, Laune, Eckigkeit, Unbekümmertheit um irgendwelche gebundene Form sind dieser Richtung charakteristisch.

Daß die Atonalität schließlich nicht bei der bloßen Negation stehenblieb, ist begreiflich. Sie mußte eines Tages zum Aufbau schreiten und versuchen, das Alte durch ein positiv Neues zu ersetzen. Wie hat man das versucht? Zwei Mittel standen zunächst zu Gebote. Das eine lag in einem mehr oder minder sorgfältigen Studium des Alten. Aber hierbei durfte man konsequenterweise nicht in jene Epoche greifen, die sich schon solcher Formen bediente, wie wir sie auch in unserer üblichen Musik kennen. Alles Tonale und mit ihm sein repräsentativer Faktor, der Dreiklang, waren zu vermeiden. Das bedeutete also ein Zurückgehen in die Renaissance und teilweise noch hinter diese, ins Mittelalter. Daher finden wir nicht selten die »Leerklänge«, offene Quinten und Quarten, die völlige Selbständigkeit mehrerer Stimmen voneinander, womit man ein altes Prinzip auf die Spitze trieb und somit wieder den Eindruck stärkster Negation erzeugte. Das andere Mittel boten die fremden Musikkulturen. Ganztöne, pentatonische Tonfolgen, das schlußlose Ausklingen, das »Verkrümeln« eines Stückes im Nichts findet man als Merkmale. Daß neben diesen radikalen Tendenzen auch gemäßigte auftreten, die auf

irgendeine alte Form vor Bach zurückgreifen, sei nur beiläufig erwähnt. Sind mit diesen Ansätzen tatsächlich die Möglichkeiten einer neuen Musik erschöpft? Keineswegs. Fast alles, was wir heute finden, atmet erst den Geist des Wollens und Noch-nicht-Gefundenhabens. Will man im Ernst etwas Neues, so muß zwar ein ernstes Studium des Alten und des Fremden einsetzen. Aber es bedarf vor allem der Arbeit im positiven Sinne. Nehmen wir an, die Musik unserer letzten zwei bis drei Jahrhunderte atme vornehmlich den Geist der Harmonie, und diese Harmonie müsse durch anderes ersetzt werden, das dem Menschen von heute mehr entspricht. Da haben wir Mittel und Wege in Fülle, und es kann nur gewünscht werden, daß sie ebenso künstlerisch wie wissenschaftlich und theoretisch einmal von Grund auf angegriffen werden. Die Aufteilung unserer Tonskala in Viertel- anstatt in Halbtöne ist nur ein schwaches, schematisches und fast kindliches Experiment. Der Bereich aller hörbaren und auf uns wirkenden Töne ist von Natur aus nicht in eine feste Skala geordnet. Obendrein vermögen die Streichinstrumente und die neue elektrische Tonerzeugung jede beliebige Stufe, jeden etwa gewünschten Übergang technisch zu geben. Versuchen wir es einmal mit der Wirkung solcher gleitenden Übergänge, an die sich freilich Ohr und Geist erst gewöhnen müssen. Das ist auf jeden Fall origineller und folgerichtiger, als daß sich selbst der »Atonale« von heute noch immer an die übliche Skala der Temperatur klammert, die, mag er es wollen oder nicht, Sinn und Geist eines Zeitalters enthält, das er innerlich ablehnt. Weitere unendliche Möglichkeiten bieten Klangfarbe und Rhythmus. Es ist nicht einzusehen, weshalb eine neue Kunst sich ständig der alten Mittel, der herkömmlichen Instrumente bedienen soll. Noch weniger ist ersichtlich, weshalb bei aller Negation der Harmonie und dem Haschen nach Extremen in dieser Richtung die Rhythmik meist mit so unendlich primitiven Mitteln arbeitet. Wer selbst einmal auch nur die geringsten Studien an arabischer, türkischer, indischer oder chinesischer Musik gemacht hat, wer versucht hat, nicht nur mit unseren in jenem Sinne verbildeten Ohren zu hören, sondern so, wie jene Lieder und Weisen gemeint sind, dem wird sich der Reichtum dieses Gebietes erschließen. Er wird nicht einfach nachahmen und entlehnen, sondern selbst zu rhythmischen Studien gelangen.

Noch immer war es in der Musikgeschichte so, daß große Meisterwerke neuen Stils nicht vom Himmel fielen, sondern daß ihnen zunächst in langer und unermüdlicher Arbeit der Boden bereitet wurde. Auch heute ist es verfehlt, den einen oder anderen Schaffenden als großes bahnbrechendes Genie anzusprechen. Was wir vorläufig finden, ist ein Tappen und Suchen, ein Negieren und Anlehnen. Das darf uns nicht hindern, mit Interesse und innerer Anteilnahme den wahrhaft Arbeitenden zu beachten. Aber wir müssen ihn daran erinnern, daß, wenn Großes überwunden, auch Großes geleistet werden muß und daß hierzu umsichtiges und unverdrossenes, hingebendes und niemals ehrgeiziges Streben Grundbedingung ist.

MONTEVERDI IN UNSERER ZEIT

VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Franz Werfel hat in seinem Verdi-Roman (1924) einen ganzen Abschnitt der Geschichte der Oper gewidmet und darin den greisen Claudio Monteverdi als Vertreter eines humanistischen Opernideals in Gegensatz gestellt zur gefälligeren Kompositionsart der jüngeren Generation. Gewiß ist Monteverdis Rolle in der Operngeschichte hier mit dichterischer Freiheit gesehen: Werfel wollte ja kein musikhistorisches Kolleg halten, sondern mit seinem Rückblick eine Grundlage zur Darstellung der Verdischen Operntheorie und der Schicksale des Opernkunstwerks in Italien überhaupt gewinnen. Merkwürdig und bedeutsam an sich ist schon die Tatsache, daß in einer Dichtung von Rang ohne zwingende Notwendigkeit — wie die literarische Kritik übereinstimmend hervorhob — die Manen eines unsterblichen Musikers beschworen wurden, der heute kaum noch von mehr als einem Häuflein Forscher und Enthusiasten für alte Musik gekannt und verehrt wird. In den fünf Jahren seit Erscheinen des Verdiromans ist es um Monteverdi nicht mehr still geworden: gewiß nicht eine Folge des Buches, aber wie jenes ein Zeichen dafür, daß die Zeit gekommen scheint, in der die wahre Größe dieses Meisters nicht nur als Kunde sich fortvererbt, sondern strahlend in seinem Werk der Gegenwart von neuem offenbar wird.

Freilich gehören dazu Stufen der Vorbereitung. Ist doch beispielsweise heute noch Monteverdis bekannteste Oper, der »Orfeo« von 1607, problematisch in vielen Fragen der Besetzung, ja sogar des Wortlauts der Musik; so gibt es Stücke darin, die bezüglich ihrer Rhythmik immer neuen Deutungen ausgesetzt sind. Aber es regt sich in der Monteverdiforschung, und es wird sich — wie zu hoffen steht — im Musikleben regen, wenn erst einmal die Schätze des Monteverdischen Schaffens vor aller Augen ausgebreitet sein werden. Freilich: gerade der »Orpheus« kann schon auf eine wechselvolle Bühnengeschichte in den letzten zwei Jahrzehnten zurückschauen. Im Jahre 1910 versetzte eine unerlaubt willkürliche italienische Bearbeitung das Veroneser Publikum nach dem Zeugnis eines maßgeblichen deutschen Zuhörers in eine »patriotische Begeisterung, die trotz allem etwas Rührendes an sich hatte«. Drei Jahre später brachte das Breslauer Stadttheater eine deutsche Fassung von H. E. Guckel, die ebenfalls beträchtliche Eingriffe in die Originalgestalt wagte. Neuerdings sind mehrere andere Bearbeitungen in Deutschland vorgenommen worden, von denen bisher keine als endgültige Lösung sich durchgesetzt hat.

Dies ist kaum verwunderlich, wenn man die Tatsache in Betracht zieht, daß nicht einmal die Voraussetzung jeder modernen Bearbeitung: eine einwandfreie Veröffentlichung der Originalquelle, bis vor kurzem erfüllt war. Erst vor wenigen Jahren hat *G. F. Malipiero* in einer originalgetreuen Klavierausgabe, die in glänzender Ausstattung bei Chester in London erschienen ist, diesen Mangel zu beheben gesucht und damit eine Reihe ungenügender Auszüge des »*Orfeo*« (V. d'Indy, G. Orefice) wohl endgültig außer Dienst gesetzt. Jüngst ist nun auch die bisher einzige Wiedergabe der Originalpartitur R. Eitners, ein für seine Zeit verdienstvoller, aber weder vollständiger noch sachlich einwandfreier Neudruck von 1881, durch eine deutsche Veröffentlichung überholt worden: den Faksimiledruck der Partitur von 1609, den *Adolf Sandberger* im Verlage Filser zu Augsburg herausgegeben hat — unbestreitbar eine Höchstleistung des deutschen Buchgewerbes schon in typographischer Hinsicht (mit dem einzigen Schönheitsfehler, daß dem dekorativen alten Titel eine modern gedruckte Seite gegenübersteht). Da jener Erstdruck Monteverdis jedoch durch zahlreiche Druckversehen entstellt ist, war eine genaue Textvergleichung mit der im Ganzen ebensowenig fehlerlosen zweiten Auflage von 1615 notwendig, eine Aufgabe, der sich der Herausgeber mit allem Ernst gewidmet hat. Somit kann diese Faksimileausgabe in Verbindung mit der Textrevision seitens des Münchner Altmeisters musikhistorischer Forschung endlich als gesicherte Grundlage aller zukünftigen Ausgaben und als unentbehrliches wissenschaftliches Quellenwerk gelten.
Durch diese Eigenschaften erscheint der schöne Folioband des »Orfeo«-Faksimiles auch geeignet, dem authentischen Neudruck zu dienen, der im Rahmen der »Monteverdi-Gesamtausgabe« geplant ist. Denn auch eine solche ist heute im Gange, wohl das stärkste Anzeichen dafür, daß Monteverdis Zeit gekommen scheint. Herausgeber ist nicht ein Musikgelehrter oder ein Forschungsinstitut, sondern einer der führenden Musiker Italiens, der bereits obengenannte G. Francesco Malipiero. Seine Leitsätze sind bezeichnend dafür, in welchem Sinn die Monteverdi-Ausgabe der Universal-Edition (Wien) aufgenommen werden will: »In dieser Ausgabe wird man weder Striche noch Verunstaltungen des Stiles finden. Das Original ist in seiner vollständigen Gestalt getreu wiedergegeben. Die wunderbare harmonische Feinfühligkeit Claudio Monteverdis bleibt unangetastet, indem jene Vorzeichen nicht als Druckfehler angesehen werden, die einem Musiker, der nicht im Jahre 1848 gelebt hat, zum graphischen Ausdruck seiner Ideen dienen.« Des weiteren wird der Verzicht auf Transpositionen damit begründet, daß auch die heutige Praxis zu diesem bekannten Brauch der alten Zeit im Notfall greifen könne, und an Stelle des platzraubenden Klavierauszugs wird eine leicht lesbare und stets übereinstimmend angeordnete Partitur in modernen Schlüsseln gegeben, in der sich auch der Laie zurechtfindet. Mit einem Wort, es handelt sich um eine Ausgabe, die bei aller Strenge des Wortlauts zunächst der Praxis dienen

will und einem für die Kunst Monteverdis entflammten Musiker und seinen Helfern ihr Entstehen verdankt.

Wer mit solcher Verehrung den Werken Monteverdis naht, wird ihnen eine verständnisvolle und wirksame Wiederbelebung wünschen. Das heißt etwa im Falle des »Orfeo« nicht eine dem heutigen Theater effektvoll angepaßte Fassung, sondern eine Wiedergabe, wie sie diesem »Urdrama« der musikalischen Bühne, das zuerst die dogmatisch gebundenen Errungenschaften der Florentiner Hellenisten in blühendes Leben umsetzte, entspricht, also ohne laute und »stilechte« Aktion, sondern im einfachen Gewand des Hirtenstückes, in dessen Rahmen sich ein großes Schicksal vollendet und an dessen fröhlichem Ende der heitere Tanz der »Moresca« steht. So, ohne Problematik, wünscht man auch den Madrigalen eine schlichte musikgetragene Wiedergabe. Erschienen sind von Malipieros Ausgabe bisher 10 Bände. Sie umfassen die dreistimmigen Canzonetten von 1584 und die neun Bücher gesammelter Madrigale. Da aber beispielsweise in deren achtem, den »Madrigali guerrieri et amorosi«, vollständige dramatische Szenen und Ballette (wie der berühmte »Kampf zwischen Tankred und Clorinda« aus Tassos »Befreitem Jerusalem« und der »Ballo dell'Ingrate«) enthalten sind, vermittelt die Ausgabe schon heute wesentlich mehr als nur die Kenntnis des Madrigalstils von Monteverdi. Für Deutschland wird man sich wegen der fremden Texte allerdings zunächst weiter an die vortreffliche deutschsprachige Auswahl von *Leichtentritt* und *Arnold Mendelssohn* (in der Edition Peters) halten.

Angenommen aber, daß der praktische Erfolg all dieser Bemühungen naturgemäß in unserer Zeit gering bleiben muß, daß also nur ein Teil des Schaffens Monteverdis durch den lebendigen Klang uns Heutigen wieder zum Bewußtsein kommen wird, so ist doch unendlich viel schon dann gewonnen, wenn die Beschäftigung mit diesem Gesamtwerk allgemeiner wird. Es ist in den letzten Jahren von seiten der Musikwissenschaft versucht worden, den bisher vieldeutig und uneinheitlich angewendeten Begriff der »Monodie« zu klären; *F. Blume* ist dies für ein Teilgebiet, die protestantische Kirchenmusik, in überraschend weitem Maß gelungen. Ein Vorwärts in dieser Frage, die zu den Prinzipien musikalischen Ausdrucks überhaupt Stellung nehmen muß und daher auch von größter zeitgemäßer Bedeutung ist, wird es nicht geben, ohne eine ganz gründliche Auseinandersetzung mit Claudio Monteverdi, der im »Lamento d'Arianna« einen der ersten Gesänge geschaffen hat, in dem sinngetreue monodische Deklamation zugleich durch musikalische Gesetze zu höchster formaler Rundung und innerer Steigerung geführt wird. Die Monodie im Sinne eines künstlerisch durchgeformten Einzelgesanges ist Monteverdis Werk; sie in ihrer eigentümlichen Gesetzlichkeit untersuchen und abgrenzen, heißt Monteverdis unsterbliche Leistung in der Musikgeschichte festlegen.

DIE FUNKTIONSWERTE DER QUARTENHARMONIEN

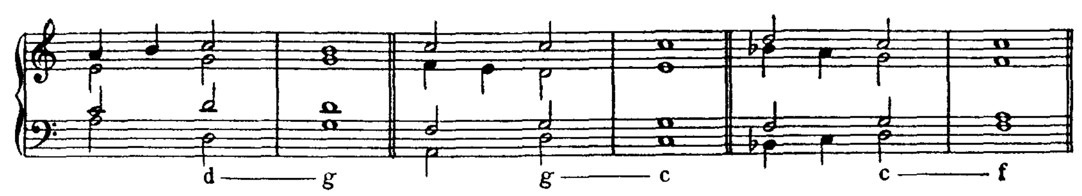
VON

OTTO F. BEER-WIEN

In der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts macht sich auf harmonischem Gebiet eine Erscheinung geltend, deren Träger zunächst der Impressionismus ist, und die dahingeht, die logisch-funktionalen Zusammenhänge zwischen den Akkorden aufzulockern. An Stelle dieser Bindungen tritt die Aneinanderreihung von Akkorden, wie sie sich nur vom rein klanglichen Standpunkt aus erklären läßt. Mersmann, der diese Erscheinung »absolute Harmonik« benennt, spricht in seiner »angewandten Musikästhetik« davon, daß ihr Gesetz »nicht die Logik der Folge, sondern der Farbwert des einzelnen Klanges«*) ist. Dann spricht Mersmann noch von der »horizontalen Harmonik«, d. h. einer Harmonik, die bedingt ist durch den polyphonen Linienverlauf. Diese Harmonik scheint mir zumindest in manchen ihrer Vertreter in einer gewissen Parallele zu stehen zu einer Erscheinung der Hochromantik, in der ja, wie Kurth**) gezeigt hat, die linearen Spannungen von innen heraus den Akkord zersetzen. Auf jeden Fall haben absolute und lineare Harmonik das Fehlen logisch-funktionaler Zusammenhänge gemeinsam.
Die Zeit der absoluten Harmonik (Impressionismus, Expressionismus) war eine Zeit der musikalischen Neubildungen, und so sind ihr auch auf harmonischem Gebiet zahlreiche Neuerungen zu danken. Unter diesen sind die Quartenakkorde wohl die wichtigsten. Sie sind zunächst einem rein klanglichen Ausdrucksbedürfnis entsprungen (vgl. Schönberg, »Harmonielehre«, 3. Auflage, Seite 483) und waren also in ihrer Verwendung vollkommen der absoluten Harmonik entsprechend. In dem Maß aber, in dem unser Ohr sich an den neuartigen Klang gewöhnt, machen wir auch die Beobachtung, daß ein beziehungsloses Nebeneinandersetzen der Akkorde nicht mehr genügt. Die Farbwirkung beginnt zu versagen, und unser Hören verlangt nach funktionsmäßigen Zusammenhängen und dem Einbauen der Akkorde in einen logischen Komplex.
Es tritt nun die Frage auf, die Funktion welches Tones der Quartenakkord darstellt, welcher Ton die Basis des Akkordes ist. Wenn wir vom Dreiklang c—e—g sagen, er habe Funktion c, welche Funktion kommt dann dem Quartenakkord d—g—c zu? Diese Frage ist zu lösen, wenn wir Quartenklänge mit den uns bereits bekannten Terzenklängen (vor allem natürlich Dreiklängen) verbinden und untersuchen, welche von diesen Verbindungen den Gesetzen unserer musikalischen Logik entsprechen. Beginnen wir unsere
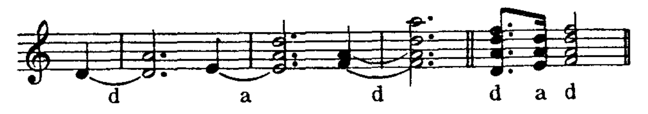
*) a. a. O. S. 225.
**) Ernst Kurth, Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«.

Untersuchungen an einem dreistimmigen Akkord d—g—c und suchen wir von ihm aus den authentischen Schluß (quartaufwärts) darzustellen.



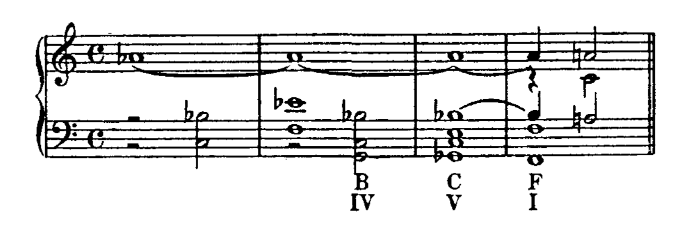
In diesem Beispiel wird jeder der drei Töne einmal als Basis des Akkordes betrachtet, und es zeigt sich, daß der mittlere Ton (g) sich am besten dazu eignet. Diese Lösung ist, wie wir später sehen werden, auch die einzige, die das Besondere, das Wesentliche am Quartenakkord zur Geltung bringt. Wenn wir den tiefsten Ton als Grundlage nehmen, so wirkt die Schwere des Akkordes dabei mit, und es ist eigentlich kein wesentlicher Unterschied, ob der Akkord d—g—c oder d—es—cis heißt. Es ist eben das Gewicht des Akkordes, das sich auf den tiefsten Ton (d) stützt und ihn so zur Geltung bringt*). Wenn aber der oberste Ton Funktionsbasis ist, so haben wir eigentlich ebensowenig einen Quartenakkord vor uns, sondern d—g—c ist dann nichts anderes, als der rudimentäre Terzenfünfklang c—(e)—g—(h)—d in einer Umkehrung. Nur für diese ziemlich seltenen Fälle hat die Deutung Bruno Weigls recht, der so die Quartenakkorde auf den Terzenaufbau zurückführen will. Dagegen erscheint der mittlere Ton dreistimmiger Quartenakkorde auch in anderen Verbindungen nahezu immer als Funktionsbasis. Wenn wir die diesbezüglichen Versuche auch mit mehrstimmigen Akkorden und auch mit anderen Verbindungen (Terz ab- und aufwärts, Quart abwärts usw.) fortsetzen, so zeigt sich dabei, daß sich die Quartenakkorde mühelos in funktionallogische Zusammenhänge einbeziehen lassen und daß man bei Berücksichtigung der obenerwähnten Ausnahmen sagen kann: *Quartenakkorde haben die Funktion eines in ihrer Mitte liegenden Tones.* Der Akkord d—g—c—f—b—es kann also g, c, f, b als Basis haben, in seltenen Ausnahmsfällen wohl auch es oder d, doch fällt bei mehrstimmigen Akkorden die Möglichkeit, daß Ecktöne Basis sind, in noch viel höherem Maße weg, so daß wir sagen können: der Akkord ist vierdeutig.

Eindeutig sind also nur dreistimmige Quartenakkorde, wenn wir jetzt von den Ecktönen als Funktionsbasis absehen. Ein schönes Beispiel für die Folge I—V—I findet sich bei Pfitzner im »Palestrina«-Vorspiel:
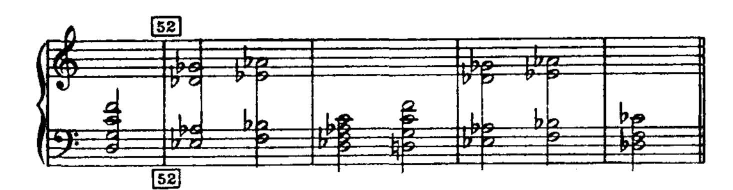


*) Außerdem ist es hier, wie auch bei manchem anderen konstruierten Beispiel, schwer, dem Quartenakkord das Vorhaltmäßige zu nehmen. Scheinquartenakkorde, die in Wirklichkeit nur Vorhalte oder auch Durchgänge sind, finden sich natürlich schon in der klassischen Musik.

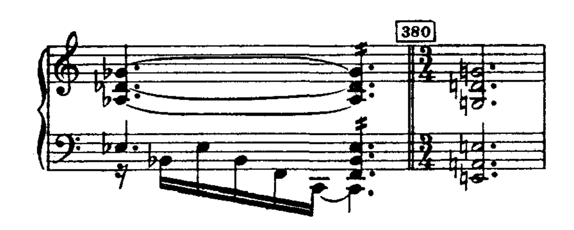
Gewiß läßt sich hier die Terzenauffassung durch Annahme eines Durchganges retten, doch scheint mir diese Auffassung, schon wegen der Hartnäckigkeit, mit der die Quartenakkorde auftreten, sehr unwahrscheinlich. Ein interessantes Beispiel für eine Kadenz mit mehrstimmigen Quartenakkorden bildet die Einleitung zu Schönbergs Kammersinfonie:



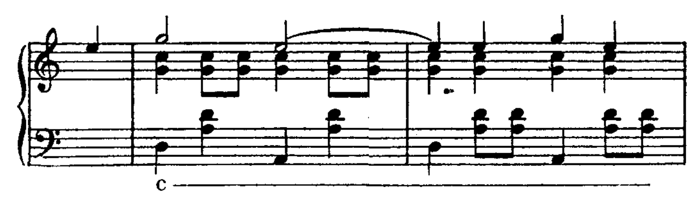
Nicht immer lassen sich allerdings mehrdeutige Quartenakkorde (selbst im tonalen Zusammenhange) auf eine bestimmte Funktion beziehen. So finden sich zu einer Klarinettenstimme in der Kammersinfonie folgende Begleitharmonien:



In folgendem Beispiel aus Bergs »Wozzeck« scheint mir die Folge f—a vorzuliegen, obwohl eine eindeutige Lösung kaum möglich ist.



Derartige Beispiele ließen sich aus der neuen Musik noch eine stattliche Anzahl aufführen. Ich möchte hier noch ein Beispiel aus Weills »Dreigroschenoper« zitieren:



Dort wird der Quartenakkord a—d—(g)—c mit dem Terzendreiklang c—e—g gemischt, so daß ein Mischklang mit Funktion c entsteht.

Fragen wir uns nun, woher die Bedeutung der Quartenakkorde und innerhalb dieser wieder der mittleren Töne stammt, so scheint mir die Antwort darauf die Obertonreihe zu geben. In der Obertonreihe von c ist der erste fremde Oberton g′ (denn die Oktave empfinden wir ja als Verdopplung). Unser Hören setzt aber von einem Ton aus nicht bloß Beziehungen zu seinen Obertönen, sondern auch zu jenen Tönen, in denen er als Oberton vorkommt, voraus. Wir gelangen so zur Untertonreihe, die die genaue Umkehrung der Obertonreihe ist, und die wir, da es sich um eine indirekte Bildung handelt, nicht so stark mit einem Ton assoziieren, als die Obertonreihe. In dieser Reihe ist die Unterquint (von c aus als F) der erste fremde Ton. Der Wille zur Ober- und Unterquint nun ist es, der sich durch unsere ganze abendländische Musikgeschichte verfolgen läßt. In der einstimmigen Linie gehen sie nur unbewußt bzw. unhörbar mit, dann werden sie im Organum hörbar. Der Wille zur Oberquint mit der rein klanglich zu erklärenden Ausfüllung durch die Terz ergibt dann den Dreiklang. Erst später zeigt sich dann der Wille zur Quart (= Unterquint) mit der Sext als klangliche Ausfüllung im Quartsextakkord. Es ist also etwas vom Dreiklang wesentlich Verschiedenes. Im dreistimmigen Quartenakkord lösen wir nun gleichzeitig Ober- und Unterquint, die bloß zur Quart zusammengeschoben sind, um den Leerklang zu vermeiden und so eine klangliche Ausfüllung überflüssig zu machen. Daß dieses Auswägen der beiden den Ton beherrschenden Grundkräfte nicht schon früher erfolgt ist, ist nur dadurch zu erklären, daß frühere Jahrhunderte eine Scheu vor der Dissonanzwirkung der Sept gehabt hätten, während die ersten Quartenakkorde bei Debussy und Schönberg vielleicht gerade wegen dieser Dissonanz- und damit auch Farbwirkung verwendet wurden.

Damit ist auch die Tatsache erklärt, daß in mehrstimmigen Quartenakkorden, die dem Zentrum naheliegenden Töne die größte Aussicht haben, Basis zu werden, und damit glaube ich auch erklärt zu haben, warum die Quartenakkorde unter allen Neubildungen der expressionistischen Musikepoche eine besondere Rolle spielen. Vielleicht läßt sich gerade von diesen Akkorden aus nachweisen, daß sehr vieles, das uns bisher als atonal und beziehungslos gegolten hat, tonal ist und sich durchaus den Gesetzen einer funktional-logischen Aufeinanderfolge der Akkorde unterordnet.

HEIRATSBRIEF, TESTAMENT UND HINTERLASSENSCHAFT DER GATTIN JOSEPH HAYDNS

ZUM ERSTENMAL VERÖFFENTLICHT

VON

ROBERT FRANZ MÜLLER-WIEN

Im Archiv für Niederösterreich in Wien sind als wertvoller Besitz die Akten über die Hinterlassenschaft der Maria Anna Haydn aufbewahrt. Diese starb am 20. März 1800 im Kurorte Baden, wonach der Magistrat dieser Stadt die Abhandlung über die Hinterlassenschaft durchführte. Diese Akten kannten weder C. F. Pohl noch Hugo Botstiber, der vor einigen Jahren Pohls grundlegende, unvollständig gebliebene Haydn-Biographie im Geist seines verdienstvollen Vorgängers vollendet hat; sie wurden bisher für die Forschung überhaupt nicht benutzt, werden daher hier *zum ersten Male* veröffentlicht. Unter diesen Akten sind es vier Stücke, die von hervorragender Bedeutung sind.

Joseph Haydn, der Musikdirektor des Grafen Morzin, heiratete am 26. November 1760 unter angeblich sehr romantischen Umständen die Perückenmacherstochter Maria Anna Keller. Die Brautleute hatten sich am 9. November feierlich verlobt, wobei ein Heiratsvertrag geschlossen wurde. Dieser liegt bei den Akten. Er lautet:

Im Nahmen der Allerheyligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohns und Heyligen Geistes Amen.

Ist an heunt zu Endgesetzten Dato zwischen dem Wohl Edlen Herrn Josepho Heiden an Einen und der Viel Ehr und Tugendsamen Jungfrau Anna Maria Kellerin anderten Theils nachfolgender Heyraths-Contract abgeredet, aufgerichtet, und beschloßen worden.

Erstlichen hat sich die obgemeldte Jungfrau Anna Maria Kellerin, mit dem Josepho Heydn in gegenwarth, und mit Einwilligung beyderseitig respec Eltern und Schwiegereltern auf sein gezimendes ansuchen Ehelichen verlobt, und beyde Theil einander die Ehe biß auf die Priesterliche Copulation zugesagt, und versprochen.

Andertens verheyrathet die Jungfrau Brauth ihren Herrn Bräutigamb nebst Standesmäßiger auf drey hundert fünftzig gulden id est 350 fr: wenigstens geschätzter Einrichtung annoch an baaren Geld zu einem wahren Heyrath Gutt 500 fr Sage fünf hundert gulden Rhl: jeden zu 60 kr gerechnet, welche derselbe mit 1000 fr: Sage Eintausend gulden gleicher Wöhrung widerleget; und soll es mit dem Heyrathgutt und Widerlag pr fünfzehen Hundert gulden dem NO: Landes Brauch nach auf überleben Verstanden seyn.

Drittens ist verabredet, daß, was beyde Theil währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes erworben, ererben, oder erkaufen solle alles ein gleiches gutt seyn.

waß nun

Viertens ein und dem andern Theil über obiges in seinen Vermögen verbleibet, darin hat jeder Theil die Gewald und freye Willkühr seinen Ehe Gatten durch Testament, Geschänknuß, oder in andere Weeg mit mehreren zu betreüen sich vorbehalten Zu mehrerer Urkundt dessen seynd dieses Heyraths-Contract zwey gleich lauthende Originalia aufgerichtet, von

beyden Brauth-Persohnen, wie auch deren erbetten HH: Beyständen gefertiget, und jeden Theyll eines zugestellet worden, So geschehen
Wienn d: 9t 9bris 1760

(Siegel)	Joseph Häydn als Bräutigamb	(Siegel)	Maria Anna Kellerin als Brauth
(Siegel)	Carl Schunckhe als beystandt	(Siegel)	Antonius Buchholtz alß Bürg Markthricht alß erbetten Zeig

Die Bestimmungen dieses Vertrages waren damals in bürgerlichen Kreisen gebräuchlich. Die Mitgift läßt auf eine gewisse Wohlhabenheit des Brautvaters schließen, der allerdings elf Jahre später in tiefer Armut starb. Die »Widerlage«, nach damaligem Brauch das Doppelte der baren Mitgift, ist in Anbetracht der Verhältnisse Haydns überraschend hoch. Wenn man bedenkt, daß Haydn damals nach einem unsteten Leben, das er in den verschiedensten karg bezahlten Diensten verbracht hatte, erst etwa im Jahre 1759 beim Grafen Morzin mit dem geringen Jahresgehalt von 200 Gulden A. C. — dies spricht von 600 Gulden — angestellt wurde, so ist es merkwürdig, den jungen Künstler plötzlich im Besitz des hohen Kapitals von 1000 Gulden zu sehen. Morzin hatte Haydn gewiß nicht unter die Arme gegriffen, da er sich ja die Ehelosigkeit seiner Musiker ausbedungen hatte. Haydns Eltern waren unbemittelt. Der mit ihm befreundete Anton Buchholtz war wahrscheinlich noch von Jahren her der Gläubiger Haydns. Wenn man daher nicht vermuten darf, daß ein unbekannter Gönner Haydn unterstützt habe, so gibt es vielleicht nur *eine* Erklärung: der wohlhabende Buchholtz streckte dem Bräutigam die 1000 Gulden nur zu dem Zwecke vor, damit dieser sein Prestige wahren und das Geld bei der feierlichen Verlobung dem Brauch nach bar aufzählen konnte; wobei eben nur Haydn, vielleicht auch die Braut im Einverständnis waren. Wenn dies so geschah, dann hat jedenfalls der in Geldsachen höchst gewissenhafte Haydn die »Widerlage«, sobald er sie nur aufbringen konnte, tatsächlich fruchtbringend angelegt.
Pohl nennt den Namen des einen Vertragszeugen, den er aus dem Trauungsbuch der Domkirche zu St. Stefan kennt, Carl Schunko. Im Bürgereidbuche der Stadt Wien heißt er Carl Schunckhe.
Das Siegel Haydns*) regte mich zur Vermutung an, daß in dem dargestellten Kopf ein Jugendbildnis des Tondichters zu erblicken sei. Es ist Tatsache, daß sich damals Graveure damit befaßten, Porträts zu schneiden. Ich habe nun alle Bildnisse Haydns in den Wiener Sammlungen mit dem Siegel verglichen, bin aber in meiner Erwartung nicht bestärkt worden. Einige Übereinstimmungen, die ich dabei wahrnahm, sind so unwesentlich, daß sich aus ihnen die Identität wohl nicht beweisen läßt. Allerdings: einerseits gehören künstlerische Haydn-Bildnisse einer viel späteren Zeit an, und anderseits ist es wohl möglich, daß dem Künstler, der Haydns Petschaft schnitt, das Porträt

*) Siehe die Abbildung unter den Beilagen.

mißlang. Vielleicht geht man am wenigsten fehl, wenn man den Kopf für eines jener mythologischen Bildnisse — etwa für Apollo — hält, wie diese im Geschmack des Rokokos verfertigt wurden.

Als das interessanteste Schriftstück liegt bei den Akten das Testament der Gattin Haydns. Es lautet:

Im Namen der allerheyligsten Treyeinigkeit, zur Vermeidung aller nach meiner (!) hinscheiden sich erfügenden Streittigkeiten, habe ich bey Vollkommenen (!) Vernunpft meinen lezten wilen, selbst durchauß eigenhändig über mein weniges Vermögen Verfasen wollen, welches in mein wenigen Kleidungsstüken Pretiosen weg (wenig) Sielber und st (durchgestrichen) sonstigen Fahrnüßen, dan in der No 73 zu gumpendorf (gemeint ist das Wohnhaus Haydns; es gehörte jedoch zur Vorstadt Windmühle) in der untern steingassen befindlichen Hauß helfte und den mir auß den gewissen mir und (meinem) lieben Ehegaten joseph Häydn Vermög heyraths brief ich hiermit meinen lezten willen hier beyschlüsse, bestehet (sic) Erstens meine Leiche nach den willen meines Ehgatten (zu bestatten)
zweittens 3 hl: Messen
Trittens zur Normahl schuel (Normalschule) — —
„10 f (florin = Gulden)
Vierdens zur armen instidut — —„ 10 f
(Ad 3. und 4: Abgaben laut magistratischer Vorschrift. Hier höher als vorgeschrieben)
Fünftens meinen bruder (Joseph) Keller zweyhundert gulden
Sechsstens meiner Verstorbenen schwester barbara Scheigerin zweyhundert gulden
Sübendens meiner Verstorbenen schwester Elisabeth bidermanin (Biedermann) zweyhundert gulden
(Ad 6. und 7: Es handelt sich um die Nachkommen der verstorbenen Schwestern.)
achtens meiner schwester Josepha Kellerin zweyhundert gulden
Neyndens meiner verstorbenen schwester alosia lindnerin (Aloisia Lindner) zweyhundert gulden
zehndens den Hern v. Pinziger als mein Vatter (Vetter) zum angedenken meine güldene Repedir uhr, seiner frau mein Creizbartickl (Kreuzpartikel = ein Holzspan vom Kreuze Christi) welcher in ein Crozifix ist, sambt den drey gestickten Bildern zum angedenken, ihrer Schwester Elenora ein ringl von Rauten wie ein herzl gefast zum angedenken
Eülftens meiner schwester Josepha Kellerin ihren armen Dienstmadl Magdalena braun Millerin (Braunmüller) hundert gulden
zwölftens meiner wescherin (Waschfrau) Elisabeth asmosin (Asmos) hundert gulden
Treizendens meiner schwester josepha Kellerin 20 gulden zu geben (und) under die armen auß zu theilen
Vierzendens den joseph scheiger (Sohn der verstorbenen Schwester Barbara Scheiger) als ein blödsinniger bursch hundert gulden
fünfzehndens mein zieg Sohn ladislav bidermann (Ziehsohn, Sohn der verstorbenen Schwester Elisabeth Biedermann) hundert gulden
Sechszendens mein zieg Sohn Karl Keller (Sohn des verstorbenen Bruders Karl) hundert gulden
weillen ich schöne wesch und Kleidungsstück sambt Sielber schmuck und einrichtung habe, wird mein Ehat (Ehegatte) als universal erb gebeten etwas zu Verkauffen, um den armen daß wenige zu geben, (nämlich den Erlös) zu meinen haubt Erben auf mein überiges geardes (geartetes?) Vermögens ist mir in folge daß zwischen mir und meinen lieben Ehgaten Vorhandenen heiraths Contrackt, von 9 nofember 760 zu Kommen Solte,*) oder worüber ich mich hiriber nicht außtrüklich meinen willen erklärt habe, seze und ordene ich meinen lieben Ehgatten joseph Häydn zum Erben ein (,) mit dessen außdrüklichen meinen (Meinen) und genehmigen ich auf (auch) mein obiges Vermögen Vertheilet habe, und bitte ein löbl: abhandlungs instanz, disses meinen lezten willen wo nicht als ein zirliches (ziemliches?) Testament, oder wenigsten alß ein Codizil oder auf alle(s) andere Mögliche in den (der)

*) Aus dieser Stelle möchte man beinahe darauf schließen, daß Haydn die Widerlage noch schuldete.

rechten güldigen art zu schüzen, hand zu haben (zu handhaben) und geldent zu erhalten, zu wahrer bekräftigung dessen habe ich dissen meinen lezten willen durch auß Eigenhändig geschriben und untterschriben,

Wien d 9 September
799

Maria Anna Haydn

Der dreimal gesiegelte Umschlag ist mit der Aufschrift versehen:

Hierin ist Maria Anna Haydn Eugenhändig geschriben lezter willen sambt heyraths brief Verschlossen

Die Amtserledigung lautet:

eröffnet den 22ten Merz 800 (am Tage des Begräbnisses der Gattin Haydns) in Beysein des H. universal Erben und H. Stohl (Stoll) mithin auf Verlangen abschriften zu ertheilen

In Stadt Kanzley Baaden
Grundtgeyer (?)
Synd.

Acht Tage vor dem Tode ließ die Kranke das folgende Kodizill niederschreiben, auf das sie mit zitternder Hand wohl ihre letzte Unterschrift setzte:

Kodizill zum verfertigten Testamente.

Nachdem ich Unterzeichnete Anna v. (!) Haydn für gut befunden habe, nach verfertigten Testamente noch etwas beyzusetzen, so habe ich gegenwärtiges Kodizill meinem Testamente beyfügen wollen:

Erstens vermache ich meinem Bruders Sohn Karl Keller meine goldene Uhr samt einem Silberlöfel. Wofern er aber in der Minderjährigkeit dahinstürbe, so soll die goldene Uhr der Josepha Bidermann zufallen.

Zweytens dem Ladislaus Bidermann schenke ich einen goldenen Ring bezeichnet mit einer flige samt meinen eigenen Silberbestöck.

Drittens vermache ich den H. Ant. Stoll Regenschori meine goldene Dobakgir (Tabatière) und seiner Fr. Gemahlin Anna Stoll meine goldenen mit zwey Diomant besezten Ohrngehäng samt 2 silbernen Salzfäßern. und

Viertens vermache ich der Antonia Stoll (Anton Stolls Tochter aus dessen erster Ehe) mein Ostindisch-Muscherlinenes (Musselinenes) kleid und meiner noch lebenden Schwester der Exklosterfrau mein atlas-gelbgestreiftes Kleid.

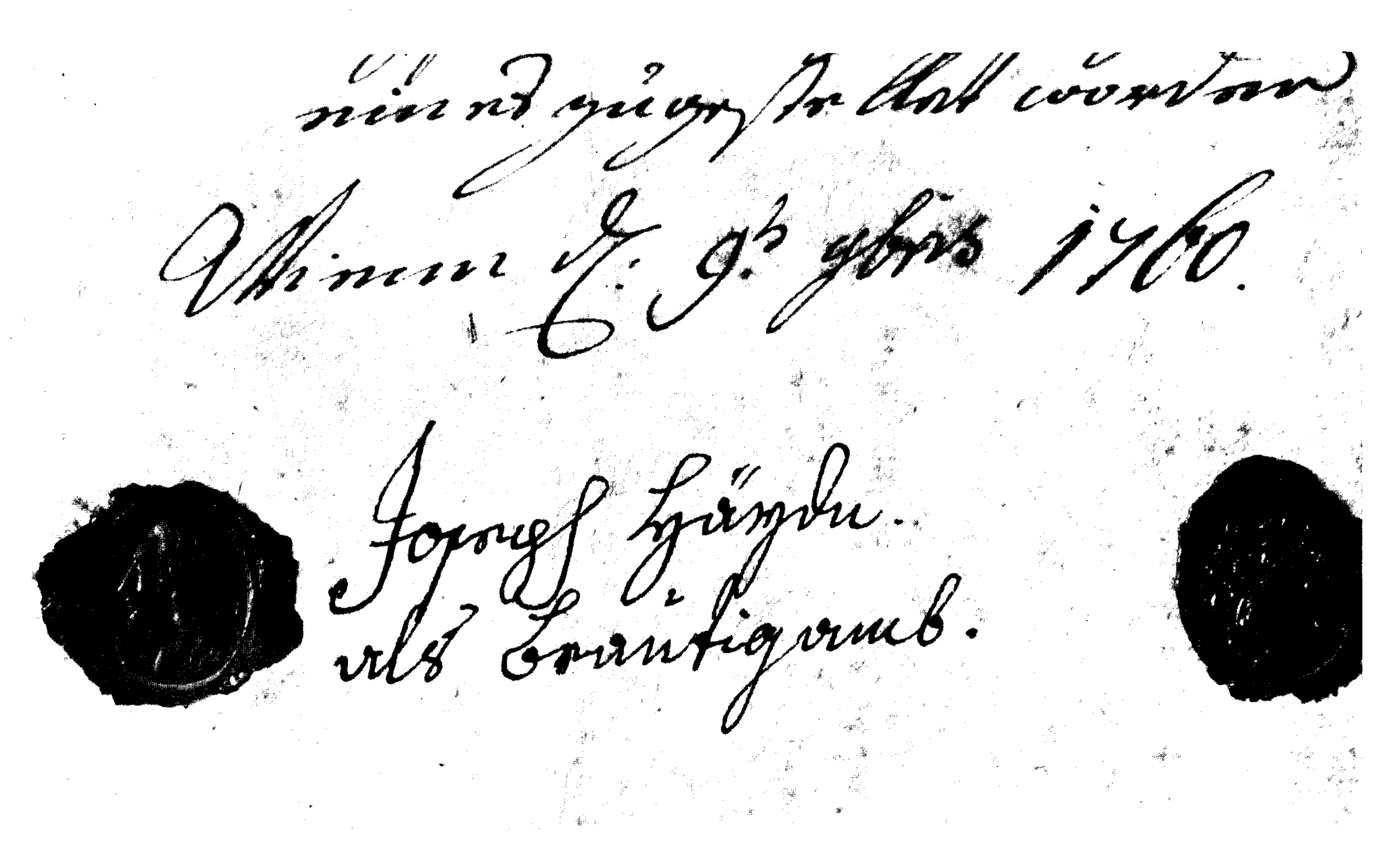
Urkundlich habe ich dieses Kodizill in gegenwart der hierzu erbettenen H. Zeugen mit meinem Petschaft besiegelt.

Baaden den 12t März 1800

(Siegel) Anna Haydn
Bernath Severien
alls Zeich
Johann Stürzl
als Zeig

Vor der Erörterung dieser beiden wichtigen Schriftstücke seien die Hauptsachen aus den Hinterlassenschaftsakten angeführt.

Maria Anna Haydn hinterließ ein Vermögen, das sich nach dem von ihrem Gatten durchwegs mit eigener Hand und nach dessen Schätzung verfaßten Verzeichnis auf 2746 Gulden 50 Kreuzer belief. Es bestand »zu folge Heuraths Contract dd. 9 November 760 zur freyen Disposition an Heurath Gut und Widerlage« in 1500 fl., in der Haushälfte von 1000 fl., der Rest in mehr als hinlänglichen Beständen an Kleidern und Wäsche, in vollauf genügenden Einrichtungsstücken und in etlichem Silberzeug nebst einigen Pretiosen. Die



Wienn d: 9. 9bris 1760.

Joseph Haydn.
als Bräutigamb.

Unterschrift und Siegel Joseph Haydns auf dem Heiratsbrief seiner Gattin





Anton Rubinstein

Zeichnung von Alb. Decker 1842

Zeichnung eines holländischen Künstlers 1841



Anton Rubinstein

Zeichnung von Eliz Böhm 1892

Krankheits- und Begräbniskosten beliefen sich auf 209 fl. 49 Kr., die Legate auf 1540 fl., die Abhandlungskosten und die vorgeschriebenen Abgaben betrugen 16 fl. $56\frac{1}{4}$ Kr. Zieht man nun von dem Vermögen von 2746 fl. 50 Kr.
die Ausgaben von . . . . 1766 fl. $45\frac{1}{4}$ Kr.
ab, so hat sich für Haydn als Universalerben ein reines Nachlaßvermögen von . . . . 980 fl. $04\frac{3}{4}$ Kr.
ergeben. Dieses Kapital war nun im Wohnhaus Haydns, dessen Hälfte er erbte, investiert.

Botstiber irrt daher, wenn er sagt*) : »Geerbt hat Haydn wahrscheinlich von seiner verstorbenen Ehefrau so viel wie nichts. Einmal, weil sie selbst nicht viel besaß, und dann, weil nach österreichischem Rechte der Ehegatte ein sehr restringiertes Erbrecht hatte. Haydn scheint im Gegenteil durch den Tod seiner Frau viele Ausgaben gehabt zu haben.« Botstiber kannte eben die Hinterlassenschaftsakten nicht und wußte daher auch nicht, daß im Heiratsvertrag Gütergemeinschaft vereinbart war. Auch wenn man die im Briefe an Stoll vom 7. Juli 1800 erwähnten Erbtaxen**) von 59 fl. 06 Kr. und 9 fl., worüber in den Verlassenschaftsakten nichts enthalten ist, berücksichtigt, verblieb Haydn immerhin ein nennenswertes Erbe. Man darf nicht vergessen, daß schon damals der Wert seines Hauses den Kaufpreis weit überstieg, so daß der Wert der der Gattin gehörigen Hälfte, die Haydn mit 1000 fl. bezifferte, sehr bedeutend höher war, als ihn Haydn angab. Das Haus wurde im Jahre 1810 — also noch vor dem Staatsbankrott — für 17100 fl. verkauft. Übrigens war im Heiratsvertrag ein wechselseitiges Testament nicht vereinbart; die Gattin hatte daher vollständig das Recht, über ihr Vermögen frei zu verfügen.

Was die Angabe Pohls betrifft***), die Gattin Haydns hätte ihre letzten Lebensjahre getrennt von ihrem Manne verlebt, der sie sozusagen ins Exil schickte, so ist uns Pohl die Nennung der Quelle, woraus er diese Mitteilung schöpfte, schuldig geblieben. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich diese Angabe für Pohls eigene Meinung halte. Dies läßt sich durch manche Fakta begründen. Anna Maria Haydn muß schon im Sommer 1799 in Wien so schwer an Gicht oder Gelenkentzündung†) krank gewesen sein, daß sie, ihr nahes Ende voraussehend, am 9. September in Wien ihr Testament niederschreibt. Vielleicht bessert sich ihr Zustand, vielleicht hält sie die rauhe Witterung der vorgerückten Jahreszeit ab, die Badener Kur zu gebrauchen. Sie verschiebt dies daher, und erst als die Krankheit als stete ernste Mahnerin auftritt, entschließt sie sich, beim Beginn des Frühjahrs nach Baden zu gehen und dort bei dem mit dem Gatten befreundeten Anton Stoll zu wohnen††.) Dort er-

*) Siehe Pohl-Botstiber, Joseph Haydn, III. Band, Seite 158.
**) Ebendort.
***) Siehe Pohl, Joseph Haydn, I. Band, Seite 158.
†) Das Badener Totenbuch nennt Arthritis als Todesursache.
††) Stoll wohnte im Wiener Stadttor. Dieses bestand beim heutigen Pfarrhof und wurde 1810 abgetragen. (Siehe Dr. Hermann Rollett, Chronik der Stadt Baden, III. Teil.)

liegt sie dem Leiden unerwartet rasch, sonst wäre Haydn gewiß nicht anfangs März zur Aufführung der »Schöpfung« nach Ofen gereist. Nach ihrem Tode nimmt Haydn in Wien das Inventar der beweglichen Habe der Verstorbenen auf; diese (Kleider, Wäsche, Einrichtung u. a.) befindet sich also zweifellos in Wien. Hätte sie schon jahrelang bei Stoll gewohnt, so hätte sie sicher ihren Hausrat nach Baden befördern lassen. Schließlich fällt noch ein Umstand besonders ins Gewicht: im Wiener Testament gedenkt Haydns Gattin mit keinem Wort der Familie Stoll. Warum? Ihre Beziehungen zu dieser Familie sind so oberflächlich, daß ihr ein Gedanke an die ihr Fernstehenden nicht naheliegt. Als aber Stoll mit Gattin und Tochter die Kranke liebevoll aufnehmen, sie betreuen und pflegen, da erwacht in ihr das Gefühl der Dankbarkeit, und sie vermacht in ihrem Badener Kodizill vom 12. März 1800 ihren freundlichen Pflegern wertvolle Andenken. Ist anzunehmen, daß Anna Maria Haydn, das, was sie im Kodizill aussprach, nicht schon im Testament ausgesprochen hätte, wenn sie vorher jahrelang in der Gemeinschaft mit der Familie Stoll gelebt und infolgedessen deren Charakter gekannt und geschätzt hätte?

Wie man sieht, gerät manches, was in der Überlieferung jahrzehntelang feststand, ins Schwanken, wenn Urkunden, die die Forschung übergangen hat, an den Tag kommen. Auf den Charakter der Gattin Haydns fallen so tiefe Schatten, daß man das Wahre vom Falschen erst dann unterscheiden könnte, wenn in das Dunkel sehr starkes Licht fiele. Wir kennen den Charakter dieser Frau hauptsächlich nur aus Äußerungen Haydns. Was darüber andere Überlieferungen berichten, scheint größtenteils vom Urteile Haydns beeinflußt worden zu sein, und dieses Urteil war hart genug; ich bezweifle, daß es in allem gerecht war. Wenn sich nun der Biograph über Charaktere sein eigenes Urteil bildet, so kann er dabei nicht vorsichtig genug sein; Überlieferungen, auf die er sich stützt, mögen ja oft selbst schon unter jener Beeinflussung entstanden sein, der sich Personen, die sich in der Sphäre eines großen Mannes bewegen, fast nicht entziehen können. Aus der Lebensgeschichte Beethovens sind solche Fälle bekannt. Pohl schreibt über Haydns Gattin*): »Mit ihr brachte sich Haydn ein unverträgliches, zanksüchtiges, herzloses, verschwenderisches und bigottes Weib, eine keifende Xantippe ins Haus.«

Wenn man unbefangen das Testament der alten Frau prüft, so muß man zur Erkenntnis gelangen, daß sie keineswegs jene Verachtung verdient hat, die ihr Andenken noch heute umdüstert. Es ist ja richtig, daß viele Menschen angesichts des Todes anders denken und fühlen als sonst. Die Kundmachung des letzten Willens ist eine Feier, an der Herz und Gemüt innig teilnehmen. Wer in dieser ernsten Stunde einen Berater braucht, der wählt dazu einen Menschen, der dem eigenen Herzen nahesteht. Anna Maria Haydns Wahl fiel — eine bessere konnte sie nicht treffen — auf ihren Gatten; das geht unwiderlegbar aus den Worten des Testaments hervor, wonach sie ihr Vermögen

*) I. Band, Seite 196.

mit dem ausdrücklichen Meinen und Genehmigen Haydns verteilt hat. Wenn Anna Maria Haydn jenes Ungeheuer von einem Weibe war, als das es uns nach Schilderungen allenthalben entgegentritt — eine unverträgliche, zanksüchtige, herzlose, verschwenderische Betschwester — dann gedachte ihr letzter Wille nicht liebevoll all ihrer Verwandten, Freunde und ihres »lieben« Gatten, ja sogar eines armen Dienstmädchens, ihrer Waschfrau und der Armen im besonderen, dann suchte sie den Rat des Gatten nicht, dann führten Haß und Bosheit ihre Feder, dann vermachte sie ihr Vermögen etwa gar der Kirche, und Haydn mochte dann sehen, wie er mit seiner Haushälfte zurecht kam.

Es liegt mir ganz fern, auf der Grundlage der bisher unbekannten Schriftstücke sozusagen eine Ehrenrettung der stark verlästerten Frau zu versuchen; dazu reichen die Belege nicht aus. Immerhin aber wird man mir zubilligen, daß aus den Dokumenten neues Licht auf Haydns Gattin fällt, und daß der Boden, worin Haß und Verachtung gegen eine freud- und glücklose Frau eingewurzelt sind, nun einmal erschüttert ist. Man darf nicht vergessen, daß bei den meisten Ehezerwürfnissen die Schuld an beiden Teilen liegt. Ob und inwieweit dies bei der Ehe Haydns zutrifft: dies zu ergründen, wäre eine Aufgabe für den Psychoanalytiker.

TRANSZENDENZ DES KLANGS

VON

WILLI HILLE - HAMBURG

Dem Klangphänomen, als Faktor der musikalischen Zeichengebung, wohnen zweierlei Eigenschaften inne: einmal das akustische Vermögen, durch sich selbst zu wirken, kraft des sinnlichen Charakters seiner phonetischen Entstehung, zum andern die Tendenz, seine Wesenheit in die Ablaufszustände gestalterischer Raum- und Zeitwerte stimulierend einzustellen. Es ist wie bei der optischen Ausdruckswelt, wo das Farberlebnis sich ähnlich zwiefältig mit dem formalen Moment liiert: das eine Mal selbstherrlich, das Formelement durch das Farbkolorit, die Dimensionalität durch die Flächigkeit fast erdrückt (Gauguin), das andere Mal dienend, sich mehr in der bildhaften Prägnanz des Gestalterischen auswirkend (Marès), — nur daß hier, in der Malerei, das Formale sich noch in sich unterteilt — in Zustandsschilderung *und* Bewegungsmodus. Dennoch ist ein wesentlicher Unterschied in der Ästhetik beider Wirkungsweisen, wie aus jeder Konfrontation von Farb- und Klangwerten bei der Farblichtmusik immer aufs neue offenbar wird. Das Imponderabile der Farbtonskala bleibt in unserer sinnlichen Natur befangen, während die entmaterialisierte Art des Klangreizes bis ins übersinnliche Ethos unseres innersten Empfindungslebens vordringt, aus dem triebhaften Instinktbereich

der kreatürlichen Gattung Mensch in den symbolistischen Vorstellungskreis höheren Kulturbewußtseins und weiter in den individuellen Gefühlsradius der subjektiven Artung. Mit anderen Worten: Die Farbe spricht mehr zu dem elementaren Naturwesen in uns. Der Klang hingegen wendet sich mehr an unsere sittliche Existenz. Der Farbton verzückt uns. Die Klangfarbe entrückt uns. Vor einem matten Grau oder dunkelgetönten Blau können wir benommen sein, kaum aber bewegt und ergriffen wie bei einem Quartsextakkord in h-moll oder einem A-dur-Dreiklang: beides für sich, unabhängig von motivischen Ummomenten genommen. Das kann auch gar nicht anders sein. Denn die Malerei beschränkte sich im Gang ihres künstlerischen Werdens, von problematischen Stilexperimenten des »inneren« Gesichts wie beim Nachkriegsexpressionismus abgesehen, auf naturalistische oder impressionistische Darstellung der äußeren *Erscheinungswelt*. Wogegen die Musik, ausgenommen die gelegentlichen tonmalerischen Exkursionen der Programmusik in allen Epochen, die innere *Gefühls*welt menschlichen Empfindens aus sich herausstellte. Bis vor kurzem, wo man in mißverständlichem Zurückgreifen auf die vermeintlich »objektive« Musik Bachs und der »ornamentalen« Händels die Tonsprache in Richtung des malerischen Gestaltungsprinzips zu versachlichen und verdinglichen strebte. Man ist versucht, der unrealsten aller Künste, der Musik, einen gegenständlichen Interpretationsschlüssel zu erobern, der sie ihrem angestammten klanglichen Wesen entrückt, während man auf der andern Seite die rationalste, die Malerei, in einer Art imaginärem Symbolismus der mystischen Ausdruckspalette der Klangwelt anzugleichen suchte. Man engagiert skrupellos den übersinnlichen Charakter der Tonsprache für eine sture Diesseitsmotorität, deren abstrahierenden Konstruktivismus man dem Jenseitszug des musikalischen Wesens identisch vermeint. Keine Menschenkunst kann eines Minimums sinnlicher Ankurbelung des Ausdrucks entbehren, um unser menschliches Empfinden zu beeindrucken über eine bloße Registration von Tonwellen hinaus. Es braucht nicht der ästhetischen Eurhythmie oder gar der Euphonie dazu. Der ideoplastische Entäußerungstrieb kann sich sehr wohl auch archaischer Mittel zur Erzielung offenbarerischer Tiefenwirkung bedienen. Wohl kann ein musikalischer Gedanke harmoniefremd und unmelodisch uns immer noch inflammieren und bedingungslose innere Hingabe finden, wenn ein architektonischer Anreiz vom Rhythmischen her unsern Klangsinn hinreichend abzulenken und somit einen relativen Klangersatz zu bieten weiß. Das kann naturgemäß nur episodisch, auf kurze Strecken sein, kontrastmäßig, nicht aber als normaler Duktus! Aber es ist auch durchaus nicht vonnöten, im Verzicht auf die harmonische und melodische Überlieferung unser tonal geschultes Ohr auf eine stereotype Kakophonie zu drillen. Man kann, wie bislang Harmonie und Melodie, auch den Rhythmus gewissermaßen »zum Klingen« in uns bringen — durch eine zeitliche und räumliche Wechselströmigkeit, die dem melodischen »Nacheinander« und dem harmo-

nischen »Nebeneinander« der Tonalität entspricht. So kämen wir zu einem »figurierten Melos« und einer »fugierten Harmonik«, einer neuen Polyphonie zeit- und raumstrebiger Klanglichkeit. Aber wir können ihre dynamisch-agogische Einprägsamkeit ohne eine ihren gewandelten Gefühlsimpulsen adäquate Phrasierung nicht gewinnen. Was begreift sich unter einer »Melodie« anders als eine sinngemäße Zusammenfassung aufeinander abgestimmter Töne? Dieses Aufeinanderabgestimmtsein von Einzelnoten bedarf keineswegs klanglich inspirierter Ideenassoziation, um sich als individuelle Phrase aus dem stimmlichen Gewebe der Partitur herauszuheben. Man kann einen musikalischen Gedankengang ebensowohl mit *Forcierung durch Typisierung* einprägsam, d. h. wirksam machen.
Betrachten wir eine Harmonie oder Melodie von Vergangenheits Gnaden einmal unbefangen. Ihre Eigenlebendigkeit resultiert aus dreierlei Komponenten. Einmal durch das Intervall, dann durch die Reminiszenz, endlich durch das Kontrastmoment. Man kann durch Arpeggieren das Nebeneinander eines Akkords in das Nacheinander einer Sentenz verwandeln und umgekehrt. Man kann durch Temporetardierung eine ornamentale Floskel in ein getragenes Melos retouchieren und von hier durch Tempoforcierung wieder in eine banale Passage zurückverwandeln. Man kann eine Melodie vielgestaltig umphrasieren und zerlegen zu neuen Gedankengängen. Man kann, wenn man solche zeiträumlichen Rückungen vornimmt, unversehens zu überraschenden Ergebnissen kommen. Ein tonales Nacheinander wird zu einem atonalen Nebeneinander. Eine neuromantische oder gar vorklassizistische Kantilene zu einer hypermodernen Prestokurve. Sollten wir nicht eine Folge von Tönen in eine akkordische Gleichzeitigkeit aufgelöst akzeptieren können? Nicht ohne weiteres. Nur dann, wenn diese Disharmonie zwingend nach dem ideellen Ablauf ist. Dieses zwingende gedankliche Übermoment, die übergeordnete Logik, ist, wie gesagt, abhängig von sinnlichen Reizfaktoren des Intervalls, der Reminiszenz und des Kontrasts. Das Intervallgefühl, für die neue Ästhetik unvollkommen vorgebildet, bedarf um so mehr der akklimatisierenden Hilfsmittel des thematischen Anklangs und der nuancengesättigten Konturierung und Akzentuierung, die schon der Tonalität ihr akustisches Fundament gaben. Diese Erwägung hat die musikalische Moderne vielfach ignoriert.
Wir müssen zu einem neuen harmonischen Gefühl, das sich statt an klanglicher Prägnanz an gedanklicher Plastik orientieren lernt! Wo unser akustisches Orientierungsvermögen klangsinnlicher Anreize verlustig geht, muß es sich an Ersatzreize halten, die ihm ein motivisches Bild in andersartiger Charakterisierung vermitteln. Wie man ein Leitmotiv melodisch ins Endlose weiterführen kann, ohne die innermenschliche Anteilnahme zu lähmen (Tristan), kann man auch einen thematischen Gedanken vital entwickeln, ohne in entsinnlichter Instrumentation monoton zu wirken. Die atonale Praxis kommt nicht von ungefähr auf die alten, historisch angestaubten

Musiken zurück, um jene dominierenden Formen, Fuge und Kanon, mit neuem Geist zu füllen. Mir scheint jedoch der (allerdings beschwerliche) Umweg über die stiefmütterlich behandelte Variationenform in der heutigen Stagnation opportun, um zu einem lebendigen modernen Fugato fern aller Schablone zu kommen. Warum? Weil sie die Inspiration zwingt, sich auf einen gedanklichen Kern, auf ideelle Logik vor allem zu konzentrieren. Die Kunst des Abwandelns einer zentralen oder durchgehenden Idee ist es, die J. S. Bach und die vorbachischen Meister vollendet beherrschten (z. B. die »Goldbergvariationen«!) und die uns dissonanzbefangenen Regerimitatoren, die wir nur umso krampfhafter wirken, je originaler wir uns gebärden, vorläufig abgeht. Es kann nicht der Sinn einer wie immer gearteten Renaissance sein, historische Formen äußerlich zu übernehmen und mit Zeitgeist der Gegenwart zu erfüllen, sondern das formale Gefäß von zeitströmigen Inhalten aus neu zu erleben und zu interpretieren. Erfühlung des Wesentlichen in strenger gestalterischer Gedankenzucht, in zwingendem Aufbau und entwicklungslogischer Gliederung ist erstes Erfordernis, um an Stelle der klanglichen Überaskese allmählich zur Normierung eines neuen, radikal entsinnlichten, architektonisch orientierten Klangempfindens zu kommen. Hier ist die Variation die ideale Schule formaler Disziplinierung. Schon weil sie die gestalterischen Grundlagen aller Stilwirksamkeit durch alle Formwandlung: Intervallakzent, Kontrast und Reminiszenz gebieterisch zur schöpferischen Disposition stellt! Es ist kein Zufall, daß Beethovens metaphysische Periode den Ertaubten neben der Fuge mit besonderer Intensität zur Neubehandlung der Variation auf stilistisch variabler Basis lockte. Seine letzte Produktion, insonderheit auch die Klaviersonaten und Streichquartette, zeigt bei aller eigenwilligen Sprengung der äußeren Form eine ideelle Geschlossenheit in sich, sowohl an Klangfärbung als Rhythmik und Nuancierung, daß hier mit Fug der eigentliche Ausgangspunkt der umwälzenden Metamorphose des musikalischen Ausdrucks in neutönerischem Sinne gesucht werden kann. Man vergleiche die vielfältige Klangdissonanz in diesen freizügigen Formgebilden mit den sterilen Tonreibungen unserer kunstvoll gebauten zeitgenössischen Kompositionen. Woran liegt der klaffende Unterschied der Wirkung hier wie da? An der zwingenden Unmittelbarkeit und Machtvollkommenheit des Ausdrucks bei Beethoven, die uns Neutönern fehlt, fehlen *muß*, solange unsere Eingebungen aus denkendem Hirn zur Gestaltung drängen, wogegen Beethoven zuallererst aus fühlendem Herzen schöpfte und seinen Kunstverstand lediglich instinktiv einsetzte, kontrollierend, sichtend, formend. Uns ist unser Schaffen gewohnheitsmäßiges Wollen, nicht Müssen aus innerstem Zwang. Aber nur was aus Zwang sich gebiert, kann die Mitwelt bezwingen. Beethovens melodischer Atem zerfasert gegen den Ausgang seines Lebens in ein sprunghaftes Mosaik, das rhythmische Element bricht rhapsodisch auseinander, die Harmonieführung schreckt vor keinem Mißklang zurück — um der höheren inneren Wahr-

heit willen. Und eben diese spirituelle Wahrheit der Ausdrucksgebung bringt die spröde Materie zum Klingen: nicht der sinnliche Reiz der Klangwerdung, aber das Mitschwingen, Mitgehen unseres musikalischen Instinkts, wogegen die äußerlich inspirierte, bewußte maschinelle Klangarmut unserer Produktion durchweg kaum mehr als intellektuell berührt. Der Vergleich zeigt aber zum andern auch bei Beethoven die architektonische Eindruckskraft des Intervalls, die gestalterische Verwurzelung der Reminiszenz, die klangliche und spezifisch rhythmische Akzentuierung des Kontrasts, die unsere extravaganten Konstruktionen vermissen lassen.

Es steht keineswegs zu befürchten, daß eine zeit-räumliche Akzentgebung nach hundertjährigem Muster die Komposition wieder ins alte subjektivistische Fahrwasser zurückfallen ließe. Die tonbildnerischen Voraussetzungen zu einer derartigen Reaktion entfallen ja schon in der Art, wie die neuen melodisch-harmonisch-rhythmischen Elemente zustande kommen. Früher, in der Klassik und besonders Romantik, ordnete sich die Harmonik stützend, begleitend, illustrierend der melodischen Linie und rhythmischen Gliederung unter. Heute ist die Harmonie entweder selbständiger, gleichberechtigter Faktor oder, meistenteils, klangliche Resultante der polyphonen Stimmführung, koloristisches Gesamtfazit der Einzelstimmen. Die melodische Kontur, wo eine solche erkennbar, ist durchbrochen, verteilt sich sporadisch auf alle Stimmen, und deshalb ist die harmonische Struktur in unaufhörlich wechselndem Fluß begriffen, unabhängig vom starren Metrum, schon dem polyrhythmischen neutönerischen Duktus zufolge.

Soviel steht fest. Wir müssen in innerster Ergriffenheit schaffen lernen, vom Herzen aus, und diesem obersten Gesetz aller künstlerischen Zeugung das artistische Spintisieren unterordnen, dann wird der neue Stil sich von selbst ergeben, konstruieren läßt er sich nicht mit noch so genialem handwerklichem Können. Gewiß ist es nicht leicht, sich nach Beethovens brennender Forderung »von der Musik Funken aus dem Geist« schlagen zu lassen, wo das sinnliche Agens des Klanges in seiner überlieferten reflektiven Form ausgeschaltet ist. Aber sollte die vitale Keimkraft eines wahrhaft schöpferischen musikalischen Gedankens nicht sinnlichen Klangreizes entraten können, wenn sie nur die drei Wirkungskomponenten Intervall, Kontrast, Reminiszenz in den Dienst ihrer gestalterischen Logik stellt? Schließlich läuft alle tönerische Wirkung in uns ja lediglich auf das größere oder geringere Spannungsverhältnis von Eingänglichkeit dort und Empfängnis hier hinaus. Jede kontrastliche Isolierung, jeder reminiszenzenhafte Wiederanklang, jede Intervallzuspitzung verwurzelt das Notenbild in unserer kreisenden Phantasie und vertieft mit Hilfe unseres unterbewußten Gedächtnisses seine Resonanz in uns. Jede Monotonie, die nicht empfindungsmäßiger Blutsbedingtheit einer Rasseeigenart entspringt, wirkt gekünstelt, unlebendig, gemacht. Die Konzeption offenbart an der Wirkung, die sie auslöst, unverwechselbar die größere oder kleinere

Gefühlsnotwendigkeit, der sie entsprang. Ein zwangshaftem, schöpferischem Gebären entwachsenes Gebilde würde jene drei für die Wirkung unerläßlichen Eindrucksmomente instinktiv in sich verarbeitet finden. Schon das Fehlen eines von ihnen resultiert in einer Einbuße an unmittelbarer Eingänglichkeit. Und gerade diese Unmittelbarkeit des Eingehens in uns ist entscheidend für unsere Empfänglichkeit.

Unser sinnliches Aufnehmen wird sich mit der planmäßigen Entsinnlichung des Musikschaffens zwangsläufig umstellen müssen zum innerlichen Empfangen. War der koloristische Klangreiz bislang der große »spiritus rector«, der unser Fühlen ankurbelte zur übersinnlichen Reflexion, so findet sich unser metaphysisches Ich jetzt unmittelbar angesprochen von ideoplastischen Tonformen und kollektiven Klangkomplexen, wie etwa die Äolsharfe sie uns vermittelt. Das Ohr sieht sich von vertikalem zu horizontalem Hören abgedrängt. Es bedarf zu solcher einschneidenden akustischen Umstellung Schulung durch behutsamen Abbau des überlieferten Klangwesens. War der »Klang an sich« in den vergangenen musikalischen Bildungen das animierende Reizmoment für Konzeption und Rezeption, so ist jetzt die spirituelle Kontur an seine Stelle getreten: statt des sinnlichen Kolorits die ideoplastische Erscheinung, der nackte schmucklose Gedanke. Er muß sich aber, wie gesagt, eine akustische Kompensation in seiner Emanzipation vom klanglichen Anreiz suchen in anderweitigen Reizmitteln des Duktus.

So kommen wir zur höheren Transzendenz des Klanglichen, seiner ideellen Tendenz. Nicht als tönende Schwingung, sondern als mystisches Orakel unseres Weltgefühls. Wie man in der Wortdichtung einen gedanklichen Kern in vielfacher stilistischer Weise darstellen kann, so kann man es auch in der Tondichtung. Das stilistische »Wie« einer Darstellung kann sein ideelles »Was« überwuchern, entstellen, verschleiern, ja in seiner Wesenheit vernichten. Man spricht auch in der Musik von »bombastischer« Überladung, von »falschem« Sentiment, von »hohlem« Pathos. Nicht der euphonische oder dissonierende Klang ist mehr das Wesentliche, sondern die »Regungen«, die sich in uns an ihm entzünden, also seine zweite relative Wesenheit, die sich von Individualität zu Individualität wandelt, ja von Stimmung zu Stimmung im Einzelmenschen schon. Ein ungezählte Male wiederholter Durakkord kann unser Herz tief in unser Weltweh schleudern, aber nicht der Zusammenklang von Grundton, Terz und Quinte etwa tut dieses Wunder, sondern unsere jeweilige Gemütsverfassung legt dem Klangkomplex jenes tragische Echo unter. Alle künstlerischen Erscheinungen sind relativ, sind nur Anreger, um den Beschauer oder Zuhörer mit seinem höheren, transzendentalen Ich zu identifizieren. In sich selbst sind sie sinnlose Materie, Farbe wie Klang. Reizt uns das Sinnliche einer Erscheinung zur Identifizierung, regt uns seine Dynamik, sein Rhythmus zur Objektivierung an. Nehmen wir Beethovens »Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit« als Beispiel. Lassen wir uns

von der vertikalen Klangwirkung des Quartettsatzes gedankenlos gefangennehmen, fühlen wir nur instinktmäßig ein allmenschliches Rühren ohnegleichen. Lassen wir aber die vier Stimmen horizontal auf uns wirken, so konfrontieren wir uns nun im Detail mit unsern inneren Zuständen, unterteilt sich jenes elementare Rühren in ein Sammelsurium persönlicher Reflexionen. Das Zuständliche fesselt unsere Intuition, das Bewegte weckt unser kritisches Bewußtsein. So könnte eine schöpferische Materie, die äußeren sinnlichen Reiz inhaltlicher Zwangsläufigkeit unterwürfe, unsere Reaktion zur sittlichen Differenzierung und Inzucht erziehen.
Neben dem gemeinhin geübten formalistischen Leerlauf mit seiner summarischen Klangverachtung geht eine diametrale Praxis, die mit klangrhythmischen Reizkomplexen arbeitet auf Kosten des Ideengehalts. Beide Richtungen berühren sich in einer fatalen Gemeinsamkeit: daß sie den Ewigkeitszug, dieses Alpha und Omega alles schürfenden Kunsterlebens, missen lassen. Es ist nicht möglich, den äußeren Klangreiz auf die Einfühlsamkeit der inneren Stimme umzurangieren, ohne dieser ein andersartiges Stimulans dafür zu kompensieren. Nur in Etappen können wir zu einem urgewandelten metaphysischen Klangempfinden vorstoßen, das für den koloristischen Reiz die ideologische offenbarerische Patina setzt.
Man möge die starre Latenz von Tonart, Zeitmaß, Notierung lockern oder völlig auflösen, möge jeder Note Raum und gesonderte spezifische Bezeichnung in einem elastischeren System geben und der künftige Entwicklungsprozeß hätte zumindest neustilistischen Gewinn davon! Aber das, was man der Welt zu sagen begehrt, kann auf sinnliche Zeichengebung zur Verwurzelung des tönenden Affekts in unserm Aufnahmevermögen nicht verzichten, und wo die klangästhetische Anregung Einbuße leidet, bedarf es Ersatzmittel der Charakterisierung für unsere physisch empfangenden und in unser Inneres weiter sendenden Sinne, solange »tönend bewegte Form« *erdacht* wird und nicht Musik in seelischen Wehen *gezeugt*. Solche Emanationen bedürften, wie gesagt, keinerlei technischer Richtlinien für das Geheimnis der Wirkung. Sie trügen ihr artistisches Gesetz organisch in sich!

DIE „COLLECTION BURRELL“

VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Als vor einigen Monaten durch die Presse die Nachricht ging, in England sei eine große Sammlung wertvollster unbekannter *Wagner-Dokumente* aufgefunden worden, war es jedem Fachmann sofort klar, daß es sich hierbei nur um die berühmte »*Collection Burrell*« handeln könne. Denn Über-

raschungen an Wagner-Funden sind heutzutage kaum mehr zu gewärtigen, und man kennt genau die Orte, wo noch unveröffentlichte Wagner-Schätze gehütet werden. So sind noch zu gegebener Zeit Veröffentlichungen zu erwarten des Briefwechsels zwischen Wagner und König Ludwig II., der Briefe Wagners an Cosima, der Briefe an Mathilde Maier u. a.

Mit der »Collection Burrell« hat es eine eigene Bewandtnis. Die Allgemeinheit wurde auf sie aufmerksam, als um 1900 herum in England ein Privatdruck, eine riesige Luxusausgabe, erschien, der in Faksimiles und prachtvollen Reproduktionen eine Reihe zuvor völlig unbekannter Dokumente aus Wagners frühester Jugendzeit enthielt. Der kostbare Band, der inzwischen eine bibliophile Seltenheit geworden ist, umfaßte nur die Jahre 1813—33 aus Wagners Leben und sollte nur den Beginn eines in größtem Rahmen angelegten Prachtwerkes bilden. Als Verfasserin zeichnete eine Mrs. Burrell. Doch sie selbst hatte das Erscheinen des von ihr noch vorbereiteten Bandes nicht mehr erlebt, sie war bereits 1898 verstorben, und ihr Gatte hatte die Publikation gewissermaßen als Ehrendenkmal für die Tote pietätvoll durchgeführt. Die geplante Fortsetzung des Unternehmens unterblieb jedoch, und die wertvollen hierzu bereits aufgespeicherten Wagner-Schätze blieben der Öffentlichkeit und auch der Forschung entzogen.

Wie waren diese eigentlich in solcher Masse zusammengekommen, mußte man beim Durchblättern des ersten Bandes sich unwillkürlich fragen? Nur in jahrzehntelanger systematischer Arbeit konnte unter Einsatz beträchtlichster Geldmittel Derartiges aufgespürt worden sein. Und dem war auch so! Diese Mrs. Burrell war eine fanatische Wagnerianerin, die von Wagners Tode an allen irgendwie erreichbaren Autographen des Meisters nachjagte und keine Kosten scheute, eine einmal entdeckte Spur bis zum gewünschten Ende zu verfolgen. Ein großer Glücksfall war ihr dabei zu Hilfe gekommen. Es war ihr nämlich gelungen, aus dem Besitz des Druckers des seinerzeit noch von Wagner selbst veranlaßten Privatdruckes seiner »Autobiographie« ein Exemplar zu erstehen. Es wurde ihr dadurch möglich, allen hier von Wagner erwähnten Quellen nachzuspüren, ohne befürchten zu müssen, daß ihr dabei jemand ins Gehege kam, da ja der Forschung damals dieses Werk noch unzugänglich war. Und da Mrs. Burrell in der günstigen Lage war, phantastische Preisangebote zu machen, hatte sie auch meist Erfolg, zumal die Besitzer der gewünschten Autographen in der Regel schon Nachkommen der ursprünglichen Adressaten waren und sich in bedrängten Vermögensverhältnissen befanden.

Den Haupttreffer machte Mrs. Burrell mit dem Erwerb des *gesamten Nachlasses* von Wagners erster Frau *Minna*. Sie hatte aus der Autobiographie ersehen (was damals noch völlig unbekannt war), daß Minna eine uneheliche Tochter gehabt, die sie stets für ihre jüngere Schwester Natalie ausgegeben. Diese lebte in ärmlichsten Verhältnissen in einem Altersheim in Chemnitz.

Minna hatte sie einst zur Universalerbin eingesetzt. Wagner hatte zwar bald nach Minnas Tod versucht, indem er mit Einstellung jeder Geldunterstützung drohte, von Natalie seine Briefe an Minna herauszubekommen, und diese hatte auch aus Not gehorchen müssen. Sie hatte jedoch von den etwa 400 Briefen nahezu hundert, und zwar die inhaltsreichsten, zurückbehalten! (Dadurch erklärt sich jetzt die lückenhafte und gerade in entscheidenden Punkten versagende Publikation der zwei Briefbände an Minna, die man seinerzeit dem anonymen Herausgeber zur Last legte!) Diese kaufte jetzt Mrs. Burrell mit dem ganzen übrigen Nachlaß, der über Minnas Schauspielerlaufbahn und letzte Lebensjahre wichtiges Material enthielt. Außerdem ließ sie sich von Natalie, die ja jahrzehntelang mit Wagner und Minna zusammengelebt, ausführlich deren Erinnerungen an diese Zeit aufzeichnen. Diese füllen zwei dicke Bände! Eine seltene Silhouette von Wagner im Alter von 22 Jahren (unveröffentlicht), zahlreiche Ölgemälde und Photographien von Minna (man kennt lediglich zwei schlechte Bilder von ihr), Wagners Originalmanuskript seines Pennälerdramas »Leubald«, wertvolle musikalische Entwürfe der Frühzeit, wie Konzertouvertüre von 1831, der Sonate opus 1, der Ouvertüre zu »König Enzio«, Fragmente aus den »Feen«, dem »Liebesverbot« und »Rienzi«, und vieles andere gelangte gleichzeitig in den Besitz von Mrs. Burrell.
Auf ähnliche Weise erwarb sie geschlossene Briefsammlungen Wagners an *E. B. Kietz*, den Freund der Pariser Notjahre, an *Tichatschek*, den Dresdener stimmgewaltigen Sänger, an *Bonfantini* in Basel, den Drucker der Autobiographie, und an *Volz* und *Batz*, die Musikverleger. Außerdem einzelne wertvolle Stücke und eine Menge Musikautographen (von diesen insgesamt über 400 Blatt!). Fast alles, was sich in der »Collection Burrell« befindet, ist noch *un*veröffentlicht, und es unterlag keinem Zweifel, daß die Forschung hier noch wertvolles Material vorfinden würde. Die kürzlich aufgestellte Behauptung der englischen Zeitungen, daß mit dessen Bekanntwerden alle Wagnerbiographien wertlos würden, ist trotzdem reichlich naiv.
Als ich 1911 mein Buch »Richard Wagner und die Frauen« schrieb, gab ich mir die größte Mühe, Einblick in die Dokumente der »Collection Burrell« zu gewinnen, die gerade für dieses Thema von besonderer Bedeutung waren. Die Sammlung befand sich damals im Besitz der Tochter von Mrs. Burrell. Doch diese konnte nach langem Hin und Her sich schließlich doch nicht entschließen, meinem Wunsche zu willfahren, da sie, wie viele Autographensammler, der Ansicht huldigte, daß die Autographen durch Veröffentlichung beträchtlich an Wert verlören. Ich mußte also damals leider auf diese wichtige Quelle verzichten. Inzwischen ist nun die Besitzerin der Sammlung gestorben, und deren Erben sehen sich veranlaßt, die ganze »Collection Burrell« en bloc zu verkaufen. Es erschien kürzlich ein umfangreicher Katalog, der in 518 Nummern eine ausführliche, reichlich mit Zitaten versehene Beschreibung des Materials gibt. Da ich gerade mit der völligen Neubearbeitung meines

Buches »Wagner und die Frauen«, dessen 16. Auflage (mit 48 Bildbeilagen) dieser Tage erscheint, beschäftigt war, konnte ich jetzt die Lücke, die notgedrungen 1911 geblieben war, ausfüllen und als Erster dieses gerade für mein Thema besonders ergiebige Material auswerten. Es wäre erfreulich, wenn es gelänge, diese »Collection Burrell«, eine der reichhaltigsten und reizvollsten, für Deutschland zu retten und sie der Forschung zu erschließen. Doch die Hoffnung scheint leider recht gering, denn englische Zeitungen nennen einen Kaufpreis von 100 000 Pfund, d. h. zwei Millionen Mark!

DER ROMANTISCHE KLAVIERSTIL

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Es ist eigenartig: je weiter wir uns innerlich von der Romantik entfernen, je mehr wir uns in den klassischen und vorklassischen Musikgeist zurückzufinden trachten, um so stärker wird für uns der Reiz, die Romantik als Erscheinung intellektuell zu begreifen. Die Literatur über sie schwillt noch immer an; erst unsere Zeit, die sich im Gegensatz zur Romantik sieht und sehen möchte, hat musikwissenschaftliche Standardwerke über sie herausgebracht. *Ernst Kurth* und *Alfred Lorenz* als die größten Namen mögen als Hinweis genügen. Unter allen Gattungen der Musik ist die Klaviermusik — neben dem Lied — zweifellos diejenige, die sich in der romantischen Epoche zur größten Höhe entwickelt hat. Die Romantik hat das Klavier entfesselt, *sie* erst hat es zu seinem eigenen Leben erweckt. Der romantische Klavierstil, der uns allen zutiefst vertraut ist, sei Gegenstand der nachfolgenden Untersuchung.

Einiges Prinzipielle sei vorausgeschickt: Zwei Möglichkeiten der Behandlung läßt jedes Thema zu: eine historische und eine systematische. Die historische Untersuchung wird die einzelnen Erscheinungen der Romantik als Glieder in eine historische Ablaufreihe stellen und bestrebt sein, sie so eng wie möglich kausal zu verbinden. Sie wird in diesem Fall also die Vertreter der »Wiener« und der »Englischen« Schule genau zu betrachten haben, wird beide Schulen bis zu ihren größten Anregern, hier Clementi, dort Mozart, zurückverfolgen müssen, um so das allmähliche Heraustreten aus dem klassischen Klavierstil erkennen zu können. Dieser Wissenschaftsmethode aber sind rasch Grenzen gesetzt. Betrachtet man eine Entwicklung *innerhalb* einer Epoche, so *kann* man sie unter dem wissenschaftlichen Aspekt des Fortschritts sehen; denn *innerhalb* einer Epoche gewahren wir einen stetigen Fortschritt. Wir können dann eine künstlerische Erscheinung aus der andern herleiten, das historische Bild wird lückenlos und notwendig erscheinen. — Historische Forschung

dieser Art aber bricht sich am künstlerischen Genius. Das Geniale, das immer auch neuartig ist, tritt elementar in Erscheinung. Es ist darum nicht ableitbar. *Bis* zum Auftreten eines Genies verläuft Musikgeschichte in ruhigen, allmählich sich erweiternden Bahnen. Mit dem Auftauchen des Genies aber setzt die ruhige Fortbewegung aus. *Ohne* daß eine kausale Verbindung zum Voraufgegangenen herstellbar wäre, springt die Bewegung gleichsam auf eine neue Plattform, um nun auf ihr gradlinig weiterzugehen bis zum Auftreten eines neuen Genies. An solchen »Bruchstellen« der Geschichte — wie ich sie nennen möchte — gerät historische Forschung in Schwierigkeiten; denn ihr Prinzip, eine kausal verbundene Reihe historischer Erscheinungen herzustellen, versagt angesichts des Neuen. Das Neue, das sich nicht — oder wenigstens nicht in seinen wesentlichsten Punkten ableiten läßt, muß einfach angenommen und als solches gesetzt werden. Eine solche Schwierigkeit ergibt sich in der Geschichte der Klaviermusik in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Während man in der Wiener Schule die Entwicklung von Mozart zu Hummel und Moscheles, in der »englischen« die von Clementi zu Dussek, Cramer und Field — um nur den Anfang der historischen Linie anzugeben — verstandesmäßig durchaus begreifen kann, ist eine Ableitung von *Chopins* Werken aus der ersten Hälfte des vierten Jahrzehnts selbst bei genauester Durcharbeitung der zu seiner Zeit aktuellen Musik geradezu unmöglich (einzig die sehr interessante Gestalt Hummels kann als Bindeglied zum Vorhergegangenen dienen); und auch bei Schumanns Werken aus der gleichen Zeit ergeben sich ähnliche Schwierigkeiten (weniger bei Liszt, der in dem zu seiner Zeit hochgeschätzten, heute fast unbekannten *Henry Litolf* einen sehr gewichtigen Vorläufer hat).

Solcher Sorgen wäre eine systematische Behandlung des Themas enthoben. Ihre Aufgabe wäre es, lediglich die charakteristischen Eigenheiten des romantischen Klavierstils festzustellen und gegen die des klassischen abzugrenzen. Dabei aber erhebt sich drohend das große Problem: Wie ist die musikalische Romantik zeitlich und räumlich zu umgrenzen? Einen *zeitlichen* Ansatzpunkt zu finden, ist vielleicht überhaupt nicht möglich; haben wir es doch gerade in letzter Zeit erlebt, daß Beethoven, der noch vor wenigen Jahrzehnten von jeder Musikgeschichte als Klassiker beschlagnahmt war, mit einem immer größer werdenden Anteil seines Schaffens *über* die Grenze rückt, die Klassik von Romantik trennt. Ferner: Decken sich romantische Klaviermusik und romantischer Klavierstil überhaupt? Sollte nicht vielmehr der romantische Klavierstil später entstanden sein? — Ich will, ausgehend von der spätromantischen Klaviermusik als der Erfüllung eines stilistischen und satztechnischen Ideals, versuchen, die Struktur des romantischen Klaviersatzes zu beschreiben und seine Problematik zu beleuchten.

Kullak sagt in seiner anregenden »Ästhetik des Klavierspiels«, die Bedeutung eines Kunstwerks sei bedingt durch geistige Einheit bei größter Vielheit der

musikalischen Einzelgedanken. Ein ästhetisches Dogma, das durchaus von der klassischen Musik her aufgestellt ist. In diesem Sinn schätzt er Beethoven am höchsten; denn in Beethovens Sinfonien oder Sonaten ist die Vielheit, d. h. die Fülle der musikalischen Einzelgedanken denkbar groß, ohne daß die geistige und formale Einheit durchbrochen wäre. In Schumanns größeren zyklischen Werken — etwa der »Humoreske«, »Kreisleriana« usw. — ist die motivische Fülle nicht weniger groß, die Einheit aber gestört. Verfolgt man diesen Gedanken Kullaks weiter, so erweisen sich die zahllosen Opernfantasien und -Potpourris der Pariser Virtuosen (zwischen 1830 und 1845 etwa) als Produkte, in denen die motivische Vielheit ebenfalls sehr groß, aber durch keinerlei geistiges Band mehr zusammengehalten wird. Hiervon ausgehend, kann es vielleicht gelingen, das Wesen romantischer Klaviermusik zu erfassen. Ich sehe es — und bin mir bewußt, damit zunächst nur *einen* wesentlichen Punkt festgestellt zu haben — in der *Emanzipation des musikalischen Einzelgedankens.* — Der Vergleich mit der klassischen Musik, dessen ich mich mehrfach bedienen werde, mag helfen, diesen Gedanken zu erhärten.

In der klassischen Sonate gilt das Einzelne nur, insofern es Bestandteil des Ganzen ist. Nur soweit es am Aufbau des Werkes beteiligt ist, hat es Bedeutung; Eigenlebigkeit hat es nicht. Bei *Field, Chopin, Schumann, Liszt, Henselt* aber drängt der Einzelgedanke aus der Gebundenheit heraus. Er will nicht mehr bloßer Bestandteil eines größeren Ganzen sein, sondern selbst zu einem, wenn auch kleineren Ganzen werden. Dies scheint mir der geistige Sinn aller jener romantischen Kleinformen zu sein, die mit einem Schlage als *Nocturnos, Lieder ohne Worte, Préludes, Etüden, Berceuse, Stimmungs- und Wanderbilder* aller Art auftauchen. *Sie alle krönen den musikalischen Einzelgedanken.* Diese Hinwendung zur kleinen Form, zum intimen Stimmungsbild bedeutet den Ausbruch des Gliedes aus der Kette, bedeutet den Triumph des Motivs über die formal-architektonische Idee. Während der Klassiker im Sonatensatz selbst das Gegensätzliche zur Einheit schweißt, den Einzelgedanken bedingungslos der konstruktiven Idee *unterwirft, gibt* der Romantiker sich ihm ebenso bedingungslos hin und kostet ihn bis zur Neige aus. Der *dialektischen* Einheit der klassischen Sonate tritt die *Stimmungs*einheit des romantischen Klavierstückes gegenüber. Sie wird erreicht durch jene bereits erwähnte motivisch-melodische Einheit, durch die Einheit der satztechnischen Form, durch häufige Verwendung ostinater Begleitfiguren, deren gleichmäßige Bewegung eine Erschütterung der Grundstimmung unmöglich macht. Darum konnte die *Etüde* eine so große Bedeutung in der Romantik gewinnen. Die Etüde kennt keinen dialektischen Aufbau; sie verzichtet — mit wenigen Ausnahmen — auf kontrastierende Gedanken*). Aus einem technischen Motiv entwickelt sie sich — aus ihm, als ihrer Wurzel — zieht sie ihre Kraft, gewinnt sie ihren musika-

*) Unter Chopins 24 Etüden finden sich nur 3, die einen motivisch selbständigen Mittelsatz haben: c-moll Nr. 17, h-moll Nr. 22, cis-moll Nr. 19.

lischen Inhalt. Dieses technische Motiv wird durch alle Tonarten modulierend hindurchgetrieben, es erfährt alle nur denkbaren harmonischen Umdeutungen und melodischen Verrenkungen. Von den unbedeutenderen Etüdenmeistern werden nur die *mechanischen* Möglichkeiten dieses technischen Motivs erschöpft, von den großen, wie Chopin, Liszt und Henselt, aber auch die *charakteristischen*. Treffend schreibt *Oskar Bie* in seinem Buch »Das Klavier und seine Meister«: Aus dem technischen Thema steigt irgendein seelischer Duft empor, ... die Stimmung verdichtet sich in der Wiederkehr des technischen Motivs, sie sammelt sich um so enger und gedrängter in dem Rahmen der Etüde, als alle Kontraste und Nebenstimmungen fern bleiben«.

Jede wahrhaft romantische Form ist gleichsam einzellig. Diese Zelle kann wachsen, kann an Umfang zunehmen, aber sie teilt sich nicht, sie tritt nicht auseinander. Der formelle Grundriß aller romantischen Formen ist stets einfach, gleichgültig, wie groß die äußeren Dimensionen sind. Äußerst lehrreich ist in dieser Hinsicht eine Untersuchung der zwölf großen »Etudes d'execution transcendente« von Liszt, die — was wenig bekannt ist — eine Bearbeitung von Etüden darstellen, die Liszt 1826, also mit fünfzehn Jahren, als sein Opus I publizierte. Das motivische Material ist in beiden Fassungen das gleiche, nur seine klangliche Erscheinung ist in der späteren infolge des hochgesteigerten satztechnischen Könnens in kaum wiederzuerkennender Weise verändert. Auch das formelle Bild — und darauf kommt es in diesem Fall an — ist in seinen Grundzügen das gleiche geblieben, obwohl die Etüden der späteren Ausgabe zwei- bis dreimal so lang sind. Die Form ist gewachsen, ist gedehnt, ist auseinandergezogen, ohne daß in ihre Struktur sichtlich eingegriffen ist. Man vergleiche die zwei Fassungen der Etüde »Ricordanza« Nr. 9. Als Kindheitsarbeit ist es ein melodisch gefälliges »Lied ohne Worte«, ein leicht-süßliches Nocturno Fieldscher Provenienz. In der späteren Fassung ist die melodische Linie an mehreren Nahtstellen geteilt, auseinandergepreßt und mit breiten virtuosischen Kadenzen durchsetzt. Zu dieser rein äußerlichen Formverlängerung kommt als organische Formdehnung die Erweiterung des Modulationskreises hinzu. Der Bogen der Modulation ist größer geschlagen, die Modulation über weiter entfernte Tonartenbezirke geführt. Wird der Weg, den sie beschreibt, auf diese Weise länger, so wird es mit ihm auch die Form.

Formerweiterung entspringt hier dem Bedürfnis zur restlosen Ausschöpfung des inneren Gehalts. Dieses Bestreben, eine bestimmte Stimmung aufs höchste zu intensivieren — musikalisch gesprochen: ein Motiv klanglich ganz auszunutzen — zwang die Romantiker, neue technische Darstellungsmittel zu finden. In der klassischen Sonate, die eine detaillierte Ausgestaltung des Einzelgedankens um der formalen Straffheit und Geschlossenheit des Ganzen willen nicht zuließ, lag eine solche Notwendigkeit nicht vor; denn der Einzelgedanke durfte nur einen geringen Raum in Anspruch nehmen. Im romantischen Klavierstück aber tritt er *beherrschend* hervor. Nicht so sehr seine konstruktiven

Möglichkeiten werden benutzt — wie im Durchführungsteil der Sonate — sondern seine klanglichen und sinnlichen Qualitäten werden entfaltet. Erst in der Romantik konnte darum eine spezifische Klaviermusik aufkommen, d. h. eine an ein bestimmtes Instrument gebundene Musik, die einen musikalischen Inhalt nicht allgemein-musikalisch und allgemein-instrumental, sondern von den speziellen Fähigkeiten dieses bestimmten Instrumentes her interpretiert. Erst in der Romantik bildet sich eine Musik, die nicht unabhängig vom Klavier gedacht werden kann. Der Schaffensakt wandelt sich. Konnte der spekulativ-formale Gedanke, der bei Beethoven ein Werk zeugte, allein im Gehirn entwickelt werden (wobei oft alle Rücksicht auf den instrumentalen Apparat, für den das Werk gedacht war, außer acht gelassen wurde), so komponieren die romantischen Klaviermeister nunmehr durchweg am Klavier, und nichts Unklaviermäßiges wird entstehen; denn das Klavier, *sein* Klang und *seine* technischen Möglichkeiten sind es, die für die Ausarbeitung eines Gedankens bestimmend sind. Wenn *Lenz* von Henselt sagt: »Er ist nicht Musikgeist als solcher und *abgesehen* vom Pianoforte, er ist Geist in Pianofortemusik, er gehört wesentlich zum Instrument, ist unauflöslich mit demselben verbunden«, so gilt dies auch für alle anderen Klaviermeister dieser Zeit. Wird doch diese Verbundenheit mit dem Klavier so stark, daß Musiker wie Chopin, Thalberg, Henselt und viele andere ihre schöpferische Kraft nahezu ausschließlich dem Klavier zuwenden; eine Spezialisierung, die noch im 18. Jahrhundert unmöglich gewesen wäre.

Das erklärt zugleich ein anderes Phänomen, das mit der romantischen Klaviermusik gegeben ist: Romantische Musik will gehört sein. — Eine Mozartsche Sonate kann ihren Geist auch dem Leser der Noten vollkommen enthüllen; denn *nur* ihre geistig-musikalische Idee — ohne alle klaviertechnisch bedingten Zutaten — ist in Töne umgesetzt. Ein romantisches Klavierstück aber will und muß erklingen; denn nur im Erklingen vermag seine klangliche Oberfläche ihren sinnlichen Glanz auszustrahlen. Ein Kernunterschied zwischen klassischer und romantischer Klaviermusik ist damit berührt. In der klassischen Musik sind Idee und Erscheinung das gleiche. In der romantischen Musik aber fallen sie auseinander. In einer Mozartschen Sonate gehört jeder Ton zur Idee der Musik, jeder Ton ist verkörperte musikalische Idee. Mit der Romantik aber wird die klangliche Erscheinung etwas, das zur ursprünglichen Idee hinzutritt. Und je schwächer und geringwertiger oft die Idee ist, um so glanzvoller, um so selbstherrlicher ist die Erscheinung. In den Werken Chopins und in den besten Liszts wird diese Diskrepanz (die auch in der Orchestermusik immer stärker hervortritt) nicht spürbar, in vielen Werken Thalbergs und anderer aber ist sie offenbar, während in den Produkten eines Kalkbrenner, Herz, Dreyschock, Hünten sich das technische Mittel, das nur dazu dienen sollte, eine Idee zur wirkungsvollsten Erscheinung zu bringen, emanzipiert hat und völlig ohne jede geistig-musikalische Substanz auszukommen

Der Anfang des Klavierkonzerts d-moll op 70 von Anton Rubinstein

Maurice Ravel



Darius Milhaud

scheint. Im Hinblick hierauf sagt Riemann in seiner »Geschichte der Musik seit Beethoven«: »Es tritt daher nach Beethoven an die Stelle einer universellen, alles Technische in den Dienst der Idee stellenden Konzeption mehr und mehr die Ausbeutung einzelner Darstellungsmittel.« Unter den Musikern erkannte auch Henselt, daß die Steigerung der technischen Mittel durchaus nicht einer Steigerung des geistigen Gehalts parallel ging. In einem Gespräch sagt er: »Unser Fortschritt in der Tonkunst liegt eigentlich nur in der Ausstattung, wenn ich mich so ausdrücken darf, in den schönen Kleidern, besonders was Pianomusik betrifft. Nennen Sie mir etwas, was seit 60 Jahren entstanden, welches sich dem nähern konnte, was wir schon damals als Komposition hatten«*).

Vielleicht muß jeder neuen Epoche ein Stadium vorangehen, in dem für die kommenden Großen das Material vorbereitet wird — ein Stadium, in dem die Aufmerksamkeit der Komponisten im wesentlichen der Erfindung neuer technischer Mittel gilt. Gerade in der Zeit vor dem Auftreten Chopins, Liszts und Henselts bildeten sich einige Zentren für die Pflege des Klavierspiels. Die wichtigste und einflußreichste Schule, die lange den Geschmack diktierte, ist die *Pariser*. Ihr gehören an *L. Adam*, *Pradher*, die beiden *Jadins*, *Kalkbrenner*, späterhin *Herz*, *Hünten*, *Rosellen*, *Kontski*. Neben der Pariser Schule bestehen die *Prager* Schule mit *Tomaschek*, *Dionys Weber*, *Kittl* und *Schulhoff*, die *Frankfurter* Schule mit *Vollweiler* und *Aloys Schmitt*. Das Jahr 1837 bringt die Früchte dieser Vorbereitungsperiode: im gleichen Jahr erscheinen *Chopins 12 Etüden op. 25*, Listzs 12 große »*Etudes d'execution transcendente*« und *Henselts 12 Etüden op. 2. Mit diesen insgesamt 36 Etüden hat sich der romantische Klavierstil sowohl nach seiner technischen wie nach seiner inhaltlichen Seite mit einem Schlage zur größten Höhe erhoben;* in diesen Etüden hat er alle seine Möglichkeiten entfaltet. Im Prinzip hat er keine Steigerung mehr erlebt. Ich habe Schulen und Namen aufgezählt. Die Etüden und Fantasien, die von Czerny, Dreyschock, Hünten und Kalkbrenner geschrieben wurden, mögen in die Tausende gehen. Ihre Bedeutung liegt allein im Technischen. *Ein* Musiker aber hat auch inhaltlich Chopin und Henselt, dessen Lehrer er war, beeinflußt: *Joh. Nep. Hummel.* Sein Klavierstil, der sich am reinsten und vollkommensten in seinen Klavierkonzerten, vor allem den wundervollen in h-moll und As-dur ausprägt, soll genauer beleuchtet werden. In allen Musikgeschichten wird Hummel als Nachfolger Mozarts behandelt. Ist dadurch auch

*) Anmerkung: Von diesen satztechnischen Fortschritten hat die Zeit zwischen 30 und 50 ausgiebigen Gebrauch gemacht. Sie hat die »neuen Kleider« allen klassischen und frühromantischen Werken übergeworfen. Kaum ein Beethovensches, Webersches, Hummelsches oder Schubertsches Werk entging ihrem Bearbeitungsdrang. Wie wenig diese Zeit die vorhin dargelegte Einheit von Idee und Erscheinung bei den Klassikern erkannte, wie überlegen sie von ihrer Virtuosenhöhe auf Mozarts und Beethovens satztechnisches Können herabsah, das beweist abermals Henselt mit einem Ausspruch, wonach die erwähnten Meister »im Vergleich zu den Fortschritten unserer Zeit, an die wir seit Chopin gewöhnt sind, Kinder waren. Natürlich kommt es darauf an, daß man diesen Fortschritt in den Schöpfungen dieser großen Meister anwendet, um ihre großen Intentionen zutage zu fördern«.

seine Herkunft und seine historische Bedingtheit gekennzeichnet, so ist doch damit nichts über die Neuartigkeit seines Klaviersatzes gesagt — jenes ganz offenbare und spezifisch Neue, das ihn zum Mittelglied zwischen Mozart und Chopin—Henselt werden ließ. Hummels Passagen haben nicht mehr jenes klare Steigen und Fallen der Mozartschen Skalenläufe; sie sind gerundeter, kurvenhafter, klanglich umschreibender. Auch sind sie nicht mehr genau rhythmisiert, sondern umfassen — wie später vielfach bei Chopin und Liszt — ein Bündel von 17, 19 oder 23 Tönen, die sich auf die darunter liegende, rhythmisch eingeteilte Begleitfigur der linken Hand zu verteilen haben. Schon hier wird jene für Chopin so bezeichnende rhythmische Elastizität erreicht. Die Rhythmik verliert ihre beharrende Schwere, ihre statische Starrheit, sie wird lockerer, schwebender. Die Bewegung wird geschmeidiger, der weiche Fluß Chopins vorbereitet. Die Ecken des Taktes werden verschleift, werden gleichsam abgerundet, mehrere Takte in eins zusammengezogen. Zudem nutzt Hummel das Klavier in ganzer Klangbreite, ohne daß der Satz an Durchsichtigkeit einbüßt. Die Passage — weicher, gelöster — bekommt jenen Reiz, den sie in Chopins zwei Klavierkonzerten zu höchster Feinheit steigern sollte. »Hummels Klavierkonzerte bieten eine Fülle von Proben für den neuen ornamentalen Klavierstil, in dem Chopin groß wurde« (Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts).

Bei Hummel bereitet sich jene Wandlung der Passage vom nüchternen Skalenlauf zur melodisch beseelten Konzertpassage Liszts, Chopins und Henselts vor. Passage und Melodie sind nicht mehr scharf getrennt. Beide verschmelzen, beide regen sich gegenseitig an. Die Melodie ist nicht Linie, die nach beiden Seiten scharf begrenzt ist. Sie ist nicht mehr festumrissener Formbestandteil, der sich mühelos aus der Bewegung des Ganzen herausschneiden läßt. Sie ist eingebettet, eingelagert in den Gesamtzusammenhang. Man kann nicht mit gleicher Eindeutigkeit wie bei Mozart und auch noch bei Beethoven sagen: hier beginnt die Melodie, hier ist sie zu Ende. Unmerklich setzt sie ein, und ebenso unmerklich gleitet sie in das Nächstfolgende. Keine Nähte sind zu finden. Die Melodie ist von der Passage aufgelockert wie umgekehrt die Passage melodisch erfüllt ist. Der formale Sinn der Melodie wird ein ganz neuer. Während sie in der klassischen Klaviermusik nur ein Baustein ist, der sich dem Ganzen, ohne große Ansprüche erheben zu dürfen, einzufügen hat, tritt sie nunmehr beherrschend hervor und durchtränkt mit ihrem Geist das ganze Stück. Bei den zahllosen Opernfantasien dieser Zeit zeigt es sich am klarsten, daß der ganze aufgewendete Apparat bravouröser ornamentaler Technik nur dazu dient, die sinnliche Schönheit der Melodie voll zur Geltung zu bringen. Während die Melodie bei den Klassikern fast stets in der Oberstimme liegt, wandert sie bei den Romantikern auch in andere Regionen, um den klanglichen Reiz *jeder* Lage auszukosten; stets aber wird sie diejenige wählen, die ihr am meisten entspricht. Wieder tritt damit ein tiefgreifender Unter-

schied der klassischen Klaviermusik gegenüber in Erscheinung. Die Struktur des *Ganzen* steht bei den Klassikern *so* beherrschend im Vordergrund, daß die klanglichen Forderungen des *Einzelnen* unberücksichtigt bleiben. Beethoven mußte bspw. das lyrische Seitenthema des Sonatensatzes in der Reprise auch *dann* um eine Quinte versetzen, wenn es seiner klanglichen Wirkung schadete. Wie oft erleben wir es bei einem Sonatensatz, daß das Seitenthema in der Reprise klanglich stumpf und glanzlos ist, weil Tonart und Lage ihm nicht entsprechen. — In den Lisztschen Opernfantasien, in denen sich Liszts Fantasie im Technischen und Klanglichen am glänzendsten offenbart, treffen wir die Melodie häufig in der Mittellage. Der Wunsch, sie sowohl in der unteren wie in der oberen Klangregion des Klaviers von Begleitfiguren umspielen zu lassen, erzeugte die eigentümliche Technik, die Melodie von einer Hand in die andere wandern und sie nahezu ausschließlich von den beiden Daumen spielen zu lassen. (Liszt: »Ernani«, »Troubadour«, ferner »Ricordanza«, »Liebestraum« usw.) Die bei solcher Satztechnik vorhandene Ruhelosigkeit der begleitenden Stimmen bringt ein Problem herauf, das ich wenigstens andeuten möchte, ohne es sogleich definitiv lösen zu können: Das Problem des Verhältnisses von *innerer* und *äußerer* Bewegtheit. Es ist ein Problem, das in der klassischen Musik, in der sich innere und äußere Schnelligkeit decken, nicht besteht. In einem Haydnschen Sonatensatz z. B. treibt das Gefühl des Hörers mit dem jeweils kleinsten Notenwert dahin. Von ihm wird es getragen; denn der kleinste Notenwert als Maßstab der äußeren Schnelligkeitsgrenze zeigt auch den Grad der inner-dynamischen Bewegtheit an. Anders in der romantisch-virtuosischen Musik. Hier geht das Gefühl des Hörers mit der meist ruhig gleitenden Melodie, nicht aber mit der maximale Geschwindigkeiten erstrebenden figurativen Begleitung. Sicherlich denkt auch Kullak an diese eigentümliche, uns als Mißverhältnis erscheinende Beziehung zwischen innerer und äußerer Bewegtheit, wenn er sagt, »die erstaunlichste Technik umschreibt oft nur langsame Gefühlsbewegungen«. Wenn der Hörer dieses Mißverhältnis nicht spürt, so liegt das wohl daran — und damit versuche ich dieses Phänomen zu erklären —, daß die Passage hier eine ganz andere Funktion zu erfüllen hat wie in der klassischen Musik. Die klassischen Skalenläufe — etwa in einem Mozartschen Klavierkonzert — füllen stets die Räume zwischen den thematischen Partien. Sie steuern auf ein bestimmtes Ziel und führen die Musik zu diesem Ziel, das meist der Eintritt eines Themas ist, hin. Ihre Funktion ist also zum größten Teil formaler Natur. Die Lisztsche figurative Passage aber hat *kein* Ziel. Sie hat vielmehr nur die Absicht, durch höchste Schnelligkeit die Illusion größter klanglicher Vielstimmigkeit zu erwecken und das gesamte Klavier gleichsam am Erklingen zu erhalten. Sie ist nicht Skala mit bestimmter Tendenz und bestimmtem Endpunkt, sondern labiles, unentwegt sich erneuerndes Arpeggio. Die Passage ist nicht horizontale Tonreihe, sondern zerlegter Klangkomplex. Ihr Sinn ist nicht die Zeich-

nung einer Linie, ihr Sinn ist ein Klang, welcher von der aufwirbelnden Fülle der einzelnen Töne erzeugt wird und ruhend hinter ihr verharrt.
Mit Liszt hat der romantische Klavierstil und die romantische Satztechnik ihre Höhe erreicht. Die in der Klassik ganz auf Zeichnung eingestellte Klaviertechnik ist von Liszt in eine Akkord- und Martellatotechnik verwandelt worden. Damit aber hat er bereits der modernen Klaviermusik vorgearbeitet, die in erster Linie den Schlagzeugcharakter des Klaviers betont.

ANTON RUBINSTEIN

ZU SEINEM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG AM 28. NOVEMBER 1929

VON

KARL GEIRINGER-Wien

»Klavierspiel ist Fingerbewegung,
Klaviervortrag — Seelenregung«
(Ausspruch Rubinsteins)

Der Aufstieg ist meteorgleich, von unwahrscheinlicher Kühnheit. Als Sohn eines kleinen russischen Landwirts geboren — drei kinderreiche Familien leben vom Ertrag eines armseligen Pachtgutes — kommt der Fünfjährige mit den Eltern nach Moskau. Die hochgebildete deutsche Mutter unterweist ihn im Klavierspiel, und da der Schüler bald den Lehrer übertrifft, wird für den Achtjährigen — in weitblickender Voraussicht — der erste Meister Moskaus, wenn nicht Rußlands, Alexander Villoing, gewonnen. Zum Bundesgenossen wählt der Pädagoge den wichtigsten Erzieher: die Öffentlichkeit. Mit kaum zehn Jahren gibt Rubinstein in Moskau sein erstes Konzert. Zwei Jahre später spielt er in Paris vor den Spitzen der musikalischen Welt. Chopin und Liszt zählen hier zu seinen Zuhörern; die beiden Meister, die — der eine als Tonsetzer, der andere als Künstler und Mensch — dem Knaben leuchtendes Vorbild sein sollten. Nach weiteren zwei Jahren ist Rubinstein in die Heimat zurückgekehrt. Das streng gehütete Winterpalais öffnet sich dem Wunderkind, und die kaiserliche Familie, an ihrer Spitze der Zar selbst, huldigt bedingungslos dem Genius des schönen Knaben. Harte Studien- und Arbeitsjahre vergehen, bevor die spielerisch angetretene Herrschaft allseitig ausgebaut und befestigt, bevor der Ruhm, der dem Kind geschenkt, vom Manne erobert wird. Dann aber ist der Sieg vollständig. Dem kaum Dreißigjährigen beugt sich Europa. Bald darauf reorganisiert er das russische Musikleben und begründet das Petersburger Konservatorium. Eine Reise, die der Vierzigjährige durch die neue Welt antritt, gestaltet sich zum Triumphzug. Nun ist die volle künstlerische Höhe erklommen, und den Sechzigjährigen feiert mit Rußland eine ganze Welt. 1894 auf dem

Weg zur letzten Ruhestatt begleiten ihn hundert Deputationen und mehr als fünfzigtausend Menschen.
Das Geheimnis dieses atemraubenden Erfolges liegt in der Genialität des Klavierspiels unseres Meisters. Drei Eigenschaften sichern Rubinstein eine Sonderstellung unter den Pianisten seiner Zeit: Die wunderbare Innigkeit des beseelten Klaviertons, die naive Ursprünglichkeit des Vortrags und die packende Dämonie. »Einen tiefen Eindruck machte auf mich der Sänger Rubini«, bekennt der Künstler in seinen Erinnerungen. »Vom Zauber seiner Stimme und der Wirkung seines Vortrags wird man sich heute kaum eine Vorstellung machen können. Ich saß stundenlang am Flügel, bemüht, in der Klangwirkung des Instrumentes den Liebreiz seiner Stimme nachzuahmen.« Diese Worte kennzeichnen den Meister des bel canto der Tasten, den Künstler, der die letzten Tiefen eines Beethovenschen Adagios, die zartesten Feinheiten des romantischen kleinen Klavierstückes zu ergründen weiß. Hinzu kommt, daß Rubinstein alles eher ist, denn eine reflektierende Natur. Ungleich seinem großen Zeitgenossen Hans v. Bülow will er beim Spiel nicht denken und deuten. Er ist Virtuose des Instinkts, nicht Virtuose des Geistes. »Seine Vorzüge wurzeln in seiner ungebrochenen Naturkraft und sinnlichen Frische. Dieser aus Temperament und Rasse zusammenströmenden Gewalt gibt das kulturmüde Europa sich willig gefangen.« So urteilt Hanslick. Denn nur zu deutlich erkennt der scharfhörige Wiener Kritiker neben den Licht- die Schattenseiten dieser elementaren Begabung: die leidenschaftliche Unbeherrschtheit und schrankenlose Subjektivität, die auch rücksichtslose Verhetzungen der Zeitmaße und grobe Unsauberkeiten kaum beachtet. Denn Rubinstein vermag in seinem Spiel zum Besessenen zu werden. Der göttliche Wahnsinn, der in solchen Augenblicken aus seinem Vortrag spricht, ist so geladen mit dämonischer Kraft, daß selbst Liszt hier den Wettstreit scheuen muß. Das Publikum zweier Kontinente erliegt dem Zauber dieser Titanenkraft, gegen die der nüchtern wägende Verstand nur ferne von der phantastisch unwirklichen Atmosphäre des Konzertsaals Bedenken vorzubringen wagt. Wohl wird die kaum sichtbare Schwelle, die das Lächerliche vom Erhabenen trennt, von Rubinstein bisweilen überschritten; und dennoch nimmt Liszt, der neidloseste aller Freunde, keinen Anstand, den Künstler — gewiß nicht bloß wegen der äußeren Ähnlichkeit — mit Beethoven zu vergleichen.
Doch Rubinstein ist nicht nur nachschaffender, sondern auch schaffender Künstler. Das Verzeichnis seiner Werke umfaßt Opern und Balletts, Oratorien, sinfonische Werke, Ouvertüren und Konzerte, Kammermusikkompositionen, Lieder und Klavierstücke. Rund ein halbes tausend Werke (die genaue Zahl ist ohne Belang bei einem Komponisten, der einen Koffer voll Manuskripten einbüßt, ohne den Verlust durch Jahre auch nur zu bemerken). »Es gibt Künstler, die ihr ganzes Leben an ein und demselben Werk arbeiten,

um es zur Vollkommenheit zu bringen, andere, die unzählige Arbeiten in ihrem Leben schaffen, denen aber die Vollkommenheit abgeht. Letzteres scheint mir logischer zu sein. Absolute Vollkommenheit kann es bei einem menschlichen Werke nicht geben, Schönes und Schätzenswertes bei unvollkommenen Werken aber wohl. Das Vielschaffen hat etwas Sympathisches an sich, während der Glaube, etwas Vollkommenes schaffen zu können, den Stempel der Selbstüberhebung an sich trägt.« In diesen Worten Rubinsteins liegt das Bekenntnis des Künstlers, der in der Wiedergabe fremder Werke schöpferische Höhen erklimmt, im eigenen Schaffen jedoch von eklektischer Nachahmung nicht frei kommt. Rubinstein begeht den verhängnisvollen Fehler, den Zauber der eigenen mächtigen Persönlichkeit in die Wirkung seiner Kompositionen mit einzubeziehen. Das Genie seiner Wiedergabe mag den lyrischen Schwächen, die er zu Papier bringt, Geist und Leben einhauchen; auf sich selbst gestellt aber entbehren sie nur zu oft der Bedeutung. Die allzu weichlich-unselbständige, zu sehr auf Augenblickswirkung berechnete Schreibweise — welche gerade jener Eigenschaften entbehrt, die Rubinsteins Weltruf befestigten: dramatische Glut und titanische Dämonik — entspricht keiner der führenden musikalischen Strömungen seiner Zeit. Auf der Höhe seines pianistischen Ruhms erschließen sich ihm nur zögernd Opernhäuser und Konzertsäle, und selbst seine Biographen, die doch das schöne Recht der Befangenheit für sich geltend machen dürften, sparen hier nicht mit Tadel. Die ebenso stolzen als verblendeten Worte: »Brahms sehe ich als die Fortsetzung von Schumann, mich als die von Schubert und Chopin an — uns beide als die Torschließer der dritten Epoche der Tonkunst«, lassen es verständlich erscheinen, daß die Naivität, die Rubinsteins Spiel göttlich machte, sein Schaffen der Vergänglichkeit preisgibt.
Dem falschen Klang, der diesem Abschnitt im Wirken des Meisters eignet, steht die reine Harmonie gegenüber, die sich aus Rubinsteins Dienst am Werke der anderen ergibt. Nicht die schöne Selbstlosigkeit sei damit gekennzeichnet, die den Meister im Lauf eines Vierteljahrhunderts 300 000 Rubel der Wohltätigkeit erspielen ließ. Wichtiger noch erscheint die organisatorische und pädagogische Tätigkeit, die Rubinstein in Rußland entfaltete. Sein entscheidender Einfluß auf die Begründung der russischen Musikgesellschaft, die dem Zarenreich das bisher unbekannte Konzertleben im Sinne Westeuropas gab. Vor allem aber die Schaffung des Petersburger Konservatoriums, für das er Lehrer vom Range Th. Leschetizkys, A. Dreyschocks und H. Wieniawskys zu gewinnen verstand, während der Schülerschaft schon in den ersten Jahren Tschaikowskij und H. Laroche angehörten. Dieser Anstalt, welche ein ebenso segensreiches als großzügiges Wirken entfaltete, widmete Rubinstein durch Jahre seine besten Kräfte.
Damit sind die wichtigsten Züge dieses musikalischen Charakterbildes

gezeichnet (die wenig rühmliche musikschriftstellerische Tätigkeit dürfte übergangen werden). Sie zeigen gleichzeitig auch in voller Klarheit, was Rubinstein der Gegenwart bedeutet. Sein Spiel — eine der mächtigsten nachschaffenden Leistungen aller Zeiten — gehört der Geschichte an, ist zur Legende geworden. Seine Kompositionen — vielleicht eine Handvoll Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke ausgenommen — sind verblaßt, kaum daß die Tinte ihrer Niederschrift trocknete. Doch das Denkmal, das Rubinstein sich in der Kunst von Schülern und Enkelschülern errichtete, steht greifbar fest und unverrückbar. Er hat nur wenig unmittelbare Nachfolger gefunden; dazu war die Persönlichkeit in ihren Vorzügen und Schwächen zu einzigartig einmalig. Doch er hat Umfassenderes und Bedeutenderes geleistet. Rubinstein trug Sorge für den Aufbau der Musikübung im größten Reiche Europas. Der nachschaffenden Kunst Rußlands (nicht etwa der schöpferischen, deren Meistern er verständnislos gegenüberstand), war er Begründer und hingebender Förderer. Er erlöste im Zarenreich den Musiker von der Gaukler-Unehrenhaftigkeit des Mittelalters. Breitesten Schichten gab er die Möglichkeit, Musik zu hören und Musik auszuführen. Rubinstein war mehr als der Meister schöpferischer Oberflächenkunst, den wir im Virtuosen sehen; er war Erzieher im weitesten, edelsten Sinne.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Siegel und der Unterschrift *Joseph Haydns* auf dem Heiratsbrief seiner Gattin Anna Maria sei bemerkt, daß sich das von Hans Saitz in Wien gefertigte Lichtbild durch eine starke Vergrößerung auszeichnet. So monumental ist der Namenszug des Schöpfers der „Jahreszeiten" wohl noch niemandem begegnet. Beiläufig: Das Atelier dieses Photographen befindet sich in dem noch heute bestehenden Garten, den Mozart zu seiner Wohnung gemietet hatte. Hier hat er Cosi fan tutte und seine drei großen Sinfonien geschrieben (Wien, Währinger Straße 26).

Zur Zentenarfeier des Geburtstages *Anton Rubinsteins* führen wir drei Bildnisse vor, die in Deutschland wohl kaum bekannt geworden sein mögen. Die beiden Porträts des bildschönen Knaben trennt eine fünfzigjährige Zeitspanne von dem 1892 von Böhm gezeichneten Blatt, das den Meister zwei Jahre vor seinem Ableben darstellt. Im Profil hat sich übrigens die Ähnlichkeit erhalten. — Von den fünf Klavierkonzerten Rubinsteins können wir die Eingangstakte des vierten und berühmtesten, nämlich des in d-moll op. 70 in Faksimile der Partitur mit der Widmung an den großen Geiger Ferdinand David zeigen. Ältere Berliner werden sich des hinreißenden Vortrags gerade dieses Werkes, von den Händen seines Schöpfers herausgeschleudert, noch sehr wohl zu erinnern vermögen. Auch Hans von Bülow und die ihm folgende Generation zählte dieses Konzert zu den Paradestücken, denen die Zuhörer mit Hingegebenheit folgten. Heute ist es zu Unrecht fast vergessen.

Die französischen Tondichter *Maurice Ravel* (geb. 1875) und *Darius Milhaud* (geb. 1892) sind mit je einem dramatischen Werk jetzt auch in Berlin, in der Oper am Platz der Republik, zu Worte gekommen. Näheres über die Aufnahme wie über den Wert der beiden Einakter sagt Hugo Leichtentritts Bericht auf Seite 141. Daß beide Komponisten in den deutschen Konzertsälen seit langem heimisch sind, wird gerade den Lesern unserer Zeitschrift durchaus bekannt sein. Beide kommen auch in der laufenden Spielzeit wieder mehrfach zu Gehör, besonders Milhaud, wie aus den Spielplänen namentlich der Opernbühnen ersichtlich ist. Die Bildnisse sind den „Blättern der Staatsoper und der Städtischen Oper, Berlin" entnommen, deren Heft 4 des X. Jahrganges einführende Aufsätze über das Schaffen und Wirken beider Künstler vermittelt.

MUSIKTHEORIE ODER IMPROVISATION?

Improvisation als Grundlage der Musikerziehung — dieser Gedanke ist nicht von heute. Bereits Rousseau hat ihn ausgesprochen, Fröbel verwirklicht. In unseren Tagen sind die Schulmusiker im Begriff, an die Stelle eines »Gesangunterrichts«, der lediglich in dem Einpauken eines Stammes von Liedern bestand, eine schöpferische Musikerziehung zu setzen. Diese neuen Bestrebungen entspringen aus der Entwicklung der allgemeinen Pädagogik, sie kommen von den Erziehern, nicht von den Musikern. Vielleicht ist dies in der Natur der Sache begründet. So schuf Fröbel am Anfang des 19. Jahrhunderts, angeregt durch Pestalozzi, seine wundervolle Erziehungsanstalt, eine Arbeitsschule im heutigen Sinn, die auch im Musikunterricht Schöpferisches leisten konnte, — hingegen entstand in den Händen der *Musiker* Nägeli und Pfeiffer aus Pestalozzischen Grundsätzen ein Pauksystem von unnachahmlicher Gründlichkeit.

Auch heute sträuben sich noch die meisten Fachmusiker gegen die Ideen, die in der Schule immer mehr Boden gewinnen. In der Musiker-Erziehung wird — mit wenigen Ausnahmen — nach wie vor gepaukt. Kein Fach ist aber so seelenlos und ledern, wie das Nebenfach »Musiktheorie«. So entsteht die widersinnige und traurige Situation, daß unsere Musiker, die sich dem Lehrfach widmen wollen, — sei es als Lehrer an öffentlichen Schulen, sei es als Privatmusiklehrer in den Seminaren —, vor die Aufgabe gestellt werden, die musikalische Erfindungsgabe ihrer Schüler zu pflegen, aber um ihre eigene Erfindungsgabe kümmert sich niemand.

Man werde sich darüber klar: es kann sich nicht etwa um eine Umgestaltung des Theorie-Unterrichts im Sinne der Arbeitsschule handeln. Nein, das ganze System der Musiktheorie muß über Bord geworfen und ein Lehrgang der Improvisation neu aufgebaut werden. Das ist schwer: erstens fehlt vorläufig die Einsicht, daß eine solche Reform notwendig ist. Eine zweite Schwierigkeit ist, daß es eine Tradition der Musiktheorie gibt, auf dem Gebiet des methodischen Improvisationsunterrichts sind aber erst Ansätze da.

Bekanntlich ist der Theorieunterricht die Achillesferse jedes Musikinstituts. Ich will keine äußeren Symptome schildern, sondern die innere Unzulänglichkeit des Systems beleuchten.

Musikalische Erfindung ist in ihrer elementaren Gestalt *melodische* Erfindung. Das Überwuchern der Harmonielehre dürfte nicht wenig dazu beigetragen haben, daß echte musikalische Bildung auch unter Musikern so selten geworden ist*). Es ist geradezu unverständlich, wie man an den Anfang den Akkord stellen konnte: ist doch Musik Bewegung, der Zusammenklang aber Stillstand. Das Erste ist das Motiv, nicht die Harmonie. Es ist nicht umsonst, daß es Jahrtausende hindurch nur einstimmige Musik gab, und daß es viele Jahrhunderte währte, bis aus dem Geflecht der Melodien der einzelne Akkord als neues musikalisches Gut sich herauskristallisierte. Die Anhänger der Harmonielehre meinen aber: »Der Akkord ist uns heute in Fleisch und Blut übergegangen; es wäre unnatürlich, dort anzufangen, wo die Musik vor soundso viel Jahrhunderten gestanden hat. Die neueren Volkslieder sind durchwegs akkordisch gedacht.« Diese Ansicht ist anfechtbar. Es ist Tatsache, daß unsere primitivste Musik: Kinder- und Volkslieder, einstimmig entstanden sind. Die Entwicklung der Kunstmusik hat auch die Volksmusik weitgehend beeinflußt; in erster Linie durch die Vermittlung des »volkstümlichen Liedes« und der Schlagermusik. Sie hat ihr jene Kadenz-Schemata auferzwungen, deren Sklave sie in einer bestimmten Epoche selbst geworden ist: I—IV—I, I—IV—I—, I—IV—V—I. Dies beweist aber nur so viel, daß die klassische Kadenz eben nicht ausschließlich in Akkorden darstellbar, sondern auch einstimmig denkbar, komponierbar ist. Ja, unser Volkslied beweist sogar, daß auch noch die einfachsten Modulationen einstimmig denkbar und folglich auch erlernbar sind. Es ist eine Binsenwahrheit, daß ich, um eine Melodie harmonisieren zu können, erst ihre einstimmige Kadenz begriffen haben muß.

*) Umgekehrt ist diese Vorliebe für die Harmonielehre auf die Entwicklung der Musik seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts zurückzuführen. Die melodischen Möglichkeiten schienen erschöpft, und die Bahnbrecher der Musikgeschichte waren in erster Linie geniale Harmoniker. Nun, heute führt in der modernen Musik wieder die Melodie, und Anzeichen einer entsprechenden Wandlung im »Theorie«-Unterricht sind auch schon da.

Von entscheidender Wichtigkeit ist aber die Tatsache, daß die klassische Kadenz und erst recht die klassische Modulation an die musikalische Form gebunden sind. Ihr Sinn entfaltet sich erst im lebendigen musikalischen Organismus; sie sind in erster Linie wegen ihrer formbildenden Kraft da*). Die Kadenz ist nur mit der Form zusammen im lebendigen, fließenden, gegliederten musikalischen Gedanken zu erlernen.

Es fehlt mir hier der Raum, auf Kontrapunkt und Formenlehre einzugehen. Ich will stattdessen einen in der praktischen Arbeit**) entstandenen Lehrgang der Improvisation kurz skizzieren.

1. »Takt«. Als Erstes versetzen wir uns innerlich in eine bestimmte metrische Schwingung, wir überlassen ihr uns so, daß sie uns trägt und alles, was wir singen oder spielen, aus ihr entsteht, ohne daß wir zu zählen brauchten. Diese Bewegung ist nicht bloß »Taktart« und »Tempo«, wie »Allegro, 3/4-Takt«, sondern außerdem eine bestimmte motivische Auffassung, wie »auftaktig« oder »volltaktig«. Sie kann auch noch besonders dynamische Eigenschaften haben, z. B. kann das zweite Viertel in jedem Takt eine ausgezeichnete Phase der Bewegung sein, wie in der Sarabande, oder das erste Viertel besonders leichtflüssig sein, wie im Walzer.

2. »Phrase«. Jeder von uns singt oder spielt *einen* Bewegungsfluß, einen musikalischen Atemzug. Wir begnügen uns nicht mit der Zwei- und Viertaktigkeit: es entstehen 1- bis 5-taktige Phrasen. Es werden rhythmische Aufgaben gestellt: Einer hat die Aufgabe, jedesmal ein neues Motiv aufzuwerfen, während jeder der übrigen dieses Motiv fortsetzt oder variiert.

3. »Männliche und weibliche Endungen«. Wir stellen fest, ob ein Bewegungszug glatt (auf 1) sein Ziel erreicht oder wie aus überschüssiger Kraft noch über das eigentliche Ziel hinausschwingt oder wie eigenwillig einer anderen, schwächeren Schwingungsphase zustrebt als gewöhnlich***).
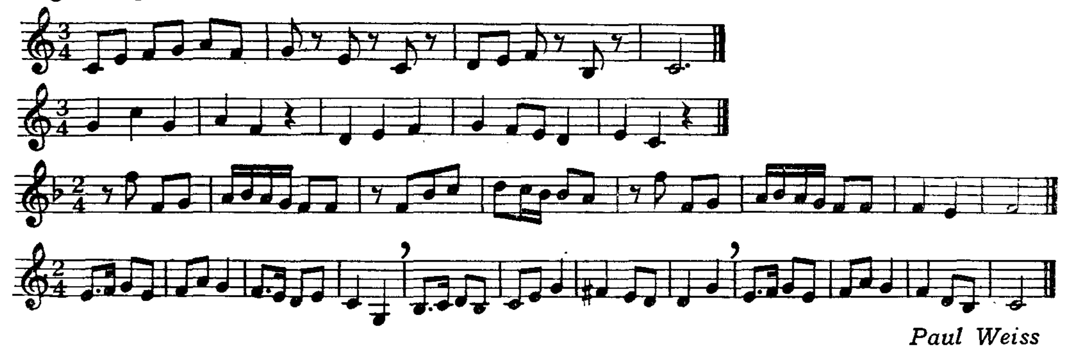
4. »Form«. »Frage und Antwort«; 2-, 3- und 4-teilige Formen werden aus 1- bis 3-taktigen Phrasen aufgebaut, und zwar entweder im Wechselspiel mehrerer Personen oder durch eine einzelne.

5. »Kadenz«. Jeder Atemzug einer solchen kleinen Form erhält eine besondere tonale Aufgabe, z. B.: aus dem Bereich des Tonikadreiklanges hinaus- oder umgekehrt in ihn zurückzuführen.

6. Größere Formen, die aus 4- bis 8-taktigen nun auch ihrerseits gegliederten Gedanken aufgebaut sind.

7. Zur Mehrstimmigkeit führen uns verschiedene Wege, z. B.: a) Zu einer kurzen, ostinat wiederholten Melodie immer neue Melodien zu improvisieren; der »cantus firmus« wird entweder von einem anderen gespielt oder gesungen — oder der Improvisierende spielt beide Melodien — oder er spielt die eine und singt die andere. b) Improvisieren im schlichten zweistimmigen Satz (vorwiegend Terzen- und Sextenparallelen). c) Im Stile etwa einer Melodie mit Basso continuo (ohne Füllstimmen). d) Akkordisch.

Zum Schluß einige Schülerarbeiten:



Paul Weiss

*) In der Spätromantik wird das anders: bei Wagner und Reger sind die mannigfachen Varianten der Kadenz und der Modulationen sehr oft vor allem wegen ihres klanglichen Reizes da. Aber gerade diese klanglich reizvollen Wirkungen sind in der schulgerechten, formlosen Modulation verpönt.

**) Im Seminar des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka.

***) Die herkömmliche Theorie unterscheidet nicht zwischen zwei Formen der »weiblichen Endung«: 1. ⟩ durch Vorhalt oder nachschlagenden Akkordton, 2. ⟨ durch kadenzierende Fortschreitung. Schlüsse der letzteren Art sind häufig in den Mazurkas von Chopin, z. B. op. 6 Nr. 4, op. 7 Nr. 6 (Mittelteil), Nr. 8 usw.

DAS KLAVIER DER ZUKUNFT

Im ehrwürdigen Rouen, der nordfranzösischen Wunderstadt früher Gotik, steht ein merkwürdiges Klavier. Es wird kaum gebraucht und noch seltener besichtigt. Höchstens von Reisenden, die zufällig von seinem Dasein Kenntnis haben und wissen, daß dieses »*Pianor*« genannte Instrument vor einer Reihe von Jahren als »Instrument der Zukunft« in französischen Fachzeitschriften Besprechung fand. Erfunden und erbaut wurde es von einem Violinlehrer *Henri Martin*, dessen wissenschaftlicher Berater ein Rouener Physiker namens *Maître* war.

Das Geheimnis des Instrumentes beruht auf den Ergebnissen des gelungenen Versuches, die Weltbeherrscherin Elektrizität, die in unserem Zeitalter des Radio in der Hauptsache die Rolle des Klangüberträgers, Klangvermittlers spielt, tonerzeugend zu verwenden. Die beiden Rouener Martin und Maître gingen von der Tatsache aus, daß der Ton einer Saite bei Klavier oder Harfe durch das Nebengeräusch, das beim Anschlagen bzw. Anreißen der Saite entsteht, einbüßt, daß weiterhin dieser Ton, auch wenn er nicht gedämpft wird, mit der Intensität der Schwingungen allmählich abnimmt und schließlich gänzlich aufhört. Ihr Bestreben war, einen Ton ähnlich dem der vom Bogen gestrichenen Violinsaite zu erzeugen. Und dies gelang ihnen nach jahrelangen Versuchen mit Hilfe der Elektrizität. Ihre Methode ist denkbar einfach. Durch eine Metallsaite, zumal eine Kupfersaite, läßt sich elektrischer Strom bequem hindurchleiten. Es bedarf dann nur eines Elektromagneten, der imstande ist, beim Einschalten des Stromes die Saite anzuziehen und beim Stromunterbrechen wieder loszulassen. Die Saite wird dadurch in Schwingungen versetzt, die man durch regelmäßiges Ein- und Ausschalten, durch Wechselstrom automatisch zu Dauerschwingungen machen kann.

Es galt nun, diese rein physikalische Errungenschaft praktisch zu verwerten. Die Erfinder rüsteten zu diesem Zwecke ein gewöhnliches Klavier mit einem elektrischen Apparate aus. Sie brachten unter jeder einzelnen Saite einen Elektromagneten von der Größe eines Fingerhutes an. Sobald die Taste heruntergedrückt wird, treten die elektrischen Kräfte in Tätigkeit. Es ist nicht mehr der Hebeldruck, der Hammerschlag, der den Ton erzeugt; die Saite schwingt nun von selbst. Ihr Klang nimmt augenblicklich einen anderen Charakter an. Wer es nicht weiß, wird es kaum glauben können, daß ein solcher Ton von einem Klaviere herrührt. Ein Wunder scheint geschehen. Die Baßsaiten klingen wie die eines mit größter Sorgfalt unter jeglicher Vermeidung des Nebengeräusches angestrichenen Kontrabasses bzw. Violoncellos. Der Ton der mittleren und höheren Klaviersaiten ähnelt dem der Geige und auch der Flöte. Beim Akkordspiel glaubt man ein gutes Harmonium oder eine Orgel zu hören.

Saint-Saëns hatte kurz vor seinem Tode Gelegenheit, ein mit der elektrischen Vorrichtung versehenes Klavier zu spielen. Er war hochbegeistert und schrieb in einem Gutachten: »Das Pianor wird für das Klavier sein, was dieses für das Spinett gewesen ist!« Er kannte freilich die jüngsten und letzten Verbesserungen noch nicht.

Diese drücken nunmehr der Erfindung den Stempel der Vollkommenheit auf. Man ist heute in der Lage, durch eine Schaltvorrichtung die obere oder untere Hälfte des Klaviers allein dem Strome auszusetzen. So z. B. kann eine getragene Geigenmelodie in der rechten Hand mit einer normalen Klavierbegleitung in der linken versehen werden. Durch Anschlagsnuancen läßt sich auch bei eingeschaltetem Strome der Ton des elektrischen Klavieres in den gewöhnlichen Klavierton umwandeln. Die Schaltvorrichtung ist in Gestalt von einigen niedlichen Registern am unteren Ende der Tastatur angebracht. Ein drittes zwischen den beiden Klavierpedalen eingefügtes Pedal gibt die Möglichkeit, den Ton des Pianors vom feinsten Pianissimo durch verschiedene Grade hindurch zum Forte anwachsen zu lassen — und umgekehrt.

Man darf also in dem Pianor ein Instrument erblicken, das alles in einem vereinigt: ein gewöhnliches Klavier, einen Streichkörper, ein Harmonium bzw. eine Orgel. Ein Hausinstrument von wundervollen vielseitigen Klangmöglichkeiten, ein Konzertinstrument, das bei Oratorienaufführungen z. B. als Klavier (Rezitativbegleitung), als Continuoinstrument und Orgel einem Musikverein, dem ein Konzertsaal mit Orgel nicht zur Verfügung steht, die mannigfaltigsten Dienste leisten kann!

Erich Roeder

NEUE SCHALLPLATTEN

Grammophon A.-G.

Man fährt fort, uns Kurzopern zu bescheren. Das System, das wir für die Bearbeitung der »Lustigen Weiber von Windsor« im vorigen Heft Seite 45 charakterisierten, bewährt sich auch bei *Rossinis »Barbier von Sevilla«*. Als wiedergebende Künstler werden neben den Bearbeitern der Dirigent, das Orchester und der Chor genannt, die Solisten in Anonymität gehüllt. Das ist nicht nötig, denn ihre Leistungen sind höchster Anerkennung wert; nicht nur die Rosine mit ihrer ungewöhnlichen Kehlfertigkeit und einer bemerkenswert schlanken Stimmhöhe, sondern auch der Figaro, dessen Bariton Klangedelsteine in sich trägt. Das schwierige erste Finale wird mit seltenem Brio gemeistert. Auch in diesem Opernextrakt kommt der unverwüstliche Humor des Meisterwerkes zur Geltung (B 25228 bis 35). — Von zwei anderen italienischen Opern hört man je einen Chorsatz, ausgeführt vom Chor der Mailänder Scala. Die bewundernswerte Präzision legt Zeugnis ab von dem imperatorischen Geist Toscaninis, in dem dieser Theaterchor erzogen ist. Daneben besticht die schöne Ausgeglichenheit im Piano, wie in allen Zwischenstufen bis zum Fortissimo. Die Chöre entstammen Donizettis »Don Pasquale« und der »Cavalleria rusticana« (J 25044/5). — *Debussys* »Prélude à l'Après-midi d'un Faune« (B 21183/4) zu begegnen, ist reine Freude, zumal das Lamoureux-Orchester unter Albert Wolff der ausführende Körper ist. Hier klingt nichts verschmiert, nichts verfilzt. Die Transparenz der Instrumentation, die fast jeden Mitwirkenden zum Solisten erhebt, macht gerade dieses Opus zu einem für die Schallplattenwiedergabe glänzend geeigneten Objekt. — In *Chopins* Boléro in C op. 19 legt Lily Dymont Duft, Durchgeistigung und stilvolles Feingefühl. Ihr Spiel wird gestützt von einem Steinway, dessen sonore Klangfülle von bestechender Schönheit ist (B 67070).

Alfred Piccaver von der Wiener Staatsoper leiht zwei Opernfragmenten den unwiderstehlichen Glanz seines von Caruso nicht weit entfernten, ihm vielmehr sehr nahen Tenors. Unter Manfred Gurlitts Orchesterbegleitung bietet er die Arie: »Wie eiskalt ist dies Händchen« aus der »Bohème« (J 22203) und das »Lache Bajazzo« (J 22204). Sein Stimmfundus zeigt eine erstaunliche Substanz, die Höhe stupende Atembeherrschung. Der Sänger muß zu einer seiner glücklichsten Stunden die Platten besungen haben. — Die Barcarole aus »Hoffmanns Erzählungen« — soll man die Platte auflegen? Doch. Das im Übermaß genossene Stück verliert seine Reize nicht, auch wenn ihm das Fluidum der lebendigen Wirkung von der Bühne her genommen ist. Julius Prüwer dirigiert, Felicie Hüni-Mihacsek und Willi Domgraf-Faßbaender singen. Der diskrete Einsatz des Chors ist bemerkenswert. (B 25198.) Die gleichen Ausführenden vereinigen sich zum »Schwalbenduett« aus »Mignon«. Auch hier waltet guter Geschmack; der Mangel an sängerischer Effekthascherei berührt so wohltuend, daß das Stück wertvoller erscheint als es ist (B 25199). — Noch einige Sänger: Armin Weltner nimmt sich des »Ballgeflüsters« von Erik Meyer-Hellmund an. Hat diese Species von Salonmusik abgewirtschaftet? Die Platte (B 42931) gibt den untrüglichen Nachweis vom Gegenteil. — *Al Jolsons* melancholisch verschleierte Stimme, die durch den Tonfilm vom »Singenden Narren« aller Welt vertraut ist, darf sich durch zwei Gesangsnummern präsentieren; mit einem zur Kabarettmusik gehörigen Chanson: »Im siebenten Himmel«, das der Sänger durch seinen Vortrag, dessen geheimnisvolle Wirkung eben sein Geheimnis ist, gewissermaßen adelt, sowie durch den »guten kleinen Kameraden«, ein Liedchen, das Al Jolson wie auf den Leib geschrieben ist (A 8294). — *Johann Strauß* öffnet die Pforte zur Fidelitas: »Wiener Bonbons«. Gehört diese Walzerkette auch nicht zu seinen superlativen Schöpfungen, so macht uns der ewige Zauberer auch hier zu seinen gläubigen Hörern. Alois Melichar leitet das nur aus Streichern bestehende Orchester (B 61504). Und nun folgen Abschnitte aus Operetten von Millöcker, Zeller, Lehar und, auf Brunswick-Platten, mehrere amerikanische Erzeugnisse ausgelassener Musik. »Wer vieles bringt . . . "

Electrola

Aus dem Katalog dieses Produktionshauses, der eben in vierter Auflage erscheint, ist ein Überblick zu gewinnen über das bisher Geschaffene. Auf 177 Seiten werden die Platten aufgeführt, die Opern, Ouvertüren, Fantasien, Gesangsnummern gezählt, das Bataillon von Künstlern namhaft gemacht, die ihre Darbietungen der Mit- und der Nachwelt in die Häuslichkeit tragen. Die Produktion stockt keinen Tag. Es konnte Toscanini

gewonnen werden, der mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester die Haydn-Sinfonie Nr. 4 in D-Dur zu Gehör bringen wird. Neu ist die *Preziosa*-Ouvertüre, von Leo Blech mit dem Orchester der Berliner Staatsoper gespielt. Prächtig der schattierte Vortrag, aus dem die Holzbläser virtuos hervortreten. (E. H. 336). Aus dem *Deutschen Requiem* von Brahms sind zwei Chorstellen aufgenommen. Der Chor der Berliner Singakademie unter Georg Schumanns Führung zeigt einen bemerkenswert reinen Klang, der sich im Piano hauchzart erweist. (E. H. 266.) *Carl Flesch* spielt die Caprice von *Paganini* in Kreisslers Bearbeitung mit Klavierbegleitung. Eine hinreißende Leistung. Erstaunlich die Klarheit der Doppelgriffe. Der edle Klang der Violine hebt auch die »Melodie hebraique«, bearbeitet von J. Dobrowen, in den Bereich substilster Klangwirkung; ein musikalisch wertvolles Stück, von tief empfundenem Vortrag beseelt (E. J. 438). *Sergei Rachmaninoff* spendet das Lied ohne Worte op. 67, Nr. 4 von Mendelssohn (D. A. 996); graziös, brillant, flüssig. Eine kostbare Platte. Das Prélude in cis-moll von Chopin zeigt den stilsicheren, vornehmen Ausdeuter. *Suppés* Ouvertüre: »Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien« (E. H. 291), von Robert Heger mit dem Wiener Philharmonischen Orchester in all ihrer Schmissigkeit geboten, präsentiert sich auch heute noch als kaum verblaßt.

Lindström

Den Till Eulenspiegel von Richard Strauß hörten wir kürzlich erst auf Platten der Grammophon A.-G. (siehe Heft I der »Musik«, Seite 45). Wieder ist die Kapelle der Berliner Staatsoper die Mittlerin, *Otto Klemperer* diesmal der Dirigent (P. 9859/60). Jetzt lassen sich instruktive Vergleiche anstellen: Klemperer nüanciert manches anders als der Schöpfer des kostbaren Werkes, auch im Tempo ist er mehrfach schneller. Blendend der Ton der Solovioline. Als ein Fest für die Holzbläser erweist sich der Till auch in dieser Wiedergabe; alles Humorvolle wird mit Elan herausgeschleudert. Wie ist diese schwierige Partitur heute allen Mitwirkenden in Fleisch und Blut übergegangen! — *Meta Seinemeyer*, die jüngst allzufrüh Verblichene, entzückt in der Arie der Madeleine aus »André Chénier«: »Von Blut gerötet« (P. 9843/II) und in der Gesangsnummer der Tosca: »Nur der Schönheit weiht' ich mein Leben« (P. 9843/I). Goldklare Stimme und mühelose Höhe, mimosenhaft, aber auch von sprühender Kraft, und alles in Empfindung getaucht, erheben diese Gesänge zu den wertvollsten Vokalplatten der neueren Zeit. *Lotte Lehmann* macht der Seinemeyer in der Arie der Mimi aus der Bohème: »Man nennt mich jetzt Mimi« (Odeon 8736) und in dem Gebet der Tosca »Nur der Schönheit« als scharfe Konkurrentin den Rang streitig. Ihr strahlendes Organ vermählt sich mit vorbildlich deutlicher Aussprache.

Auch *Richard Tauber* reißt mit dem Vortrag von zwei Loeweschen Balladen hin: »Die Uhr« und »Tom der Reimer« (Odeon 8375 a und b). Sein Vortrag ist fein pointiert und auf delikate Pianowirkungen eingestellt, ohne daß der Sänger versäumt, an den ausladenden Stellen die schmetternde Kraft seines üppigen Tenors zu zeigen. — Damit die Unterhaltung nicht zu kurz komme, lassen wir uns zwei Platten mit Fantasien aus der neuen Operette von Oskar Strauß: »Marietta« vorführen (P. 9442 I/II). Von einem Orchester unter O. Dobrindt vorgetragen, vernehmen wir den bewährten Schmiß auf alter melodischer Basis; nur läßt sich der Wert der Einfälle mit den früheren kaum noch vergleichen: die Erfindung hat an Ursprünglichkeit stark nachgelassen. — Karl Komzaks Potpourri: »Wien bei Nacht« spendet Dajos Béla mit seiner Truppe (Odeon 6725 a/b). Wenn auch zum Kapitel Amüsement gehörig, wird doch das ernsthaft eingestellte Ohr animiert durch die flotte und einschmeichelnde Melodik und den bravurösen Vortrag. — Es folgt Vergnügliches: ein Foxtrott »Louise« und ein Walzer »Blue Hawai«, von *Paul Whiteman* und seinem Orchester exekutiert (Columbia 5456); danach noch ein Walzer »Good Night« und ein weiterer Foxtrott »Moonlight Madness« (Columbia 5485), vorgeführt von der Ted Lewis-Band; Schlager, auf die sich keiner so versteht wie der Amerikaner. Schwimmen die melodischen Inspirationen auch auf der Oberfläche, so belustigt die raffinierte Wiedergabe im Verein mit der intrikaten Rhythmik und dem säuselnden Gesang auch kultivierte Ohren. Banjo und Saxophon hört man selten in so klanglich köstlicher Zwiesprache.

Felix Roeper

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

DIE SORGEN DER OBERRECHNUNGSKAMMER

Über die drei Berliner Opernhäuser, ihre Rivalität und ihr Repertoire hat sich Adolf Weißmann in den letzten Jahren in unserer Zeitschrift so häufig und so leidenschaftlich ausgesprochen, so oft den Zwang und den Weg zu Reformen betont, daß an dieser Stelle nur auf seine Vorschläge hingewiesen zu werden braucht. Die jetzige Spielzeit könnte erweisen, mit welchen Mitteln und mit welcher Wirkung einem Nebeneinander gesteuert wird. Das Problem der Arbeitsgemeinschaft, die Beweglichkeit der Führung, der glückhafte Griff in den vorhandenen und in den kommenden Repertoirefundus, die Anteilnahme der Besucher, die Urlaubsfristen der Prominenten — zu all diesen entscheidenden Punkten, die den Erfolg oder Nichterfolg bestimmen werden, soll Stellung genommen werden, sobald der Überblick über das von den drei Bühnen Geleistete gewonnen sein wird. — Anlaß zu dieser Bemerkung gibt eine Denkschrift der Oberrechnungkammer über die Rechnungsprüfung für die Jahre 1924, 1925 und 1926. Der eingehenden Kritik an den staatlichen Theaterverhältnissen ist vorangestellt eine zahlenmäßige Übersicht über die Entwicklung der staatlichen Zuschüsse für die Opern- und Schauspielhäuser. Danach betrugen die Zuschüsse im Jahre 1924 1 601 179 Mark, um 1928 einen Betrag von 6 919 561 Mark zu erreichen. Neben diesen Zuschüssen erforderte der Umbau der Oper Unter den Linden 12 108 138 Mark und der der Oper am Platz der Republik 4 210 356 Mark zu Lasten der Staatskasse. — In der Denkschrift heißt es dann weiter: Es ist selbstverständlich, daß die bedeutenden künstlerischen und kulturellen Aufgaben dieser staatlichen Unternehmungen nicht ohne finanzielle Opfer erfüllt werden können. Nach Ansicht der Oberrechnungskammer geht aber die Steigerung der Zuschußbeträge über das erträgliche Maß hinaus. Es wird insbesondere das Fehlen einer wirklichen einheitlichen Leitung für das gesamte staatliche Theaterwesen unter dem zuständigen Ressortmininster bedauert und erklärt, daß es für die wirtschaftliche Gesundung der Berliner staatlichen Theater unerläßlich erscheine, Mittel und Wege zu finden, um das konkurrenzmäßige Nebeneinanderbestehen von drei großen Opernhäusern mit mehr oder weniger gleichartigem Spielplan zu beseitigen, da es sich gezeigt habe, daß das Publikum der Nachkriegszeit niemals eine solche Fülle künstlerisch höchststehender Darbietungen gleichzeitig finanziell tragen könne. Insbesondere verlangten die Verhältnisse bei der Oper am Platz der Republik eine gründliche Umgestaltung. Der Vertrag mit der Volksbühne, der noch bis zum Jahre 1949 gelte, sehe zurzeit allwöchentlich eine Aufführung für die Mitglieder der Volksbühne zu dem in keinem Verhältnis zu den Selbstkosten stehenden Preise von 2 Mark für den Platz vor. Es sei selbstverständlich, daß ein solcher Vertrag jeden Versuch einer wirtschaftlichen Ausgestaltung der Berliner staatlichen Theaterbetriebe von vornherein in seinem Erfolge aufs schwerste beeinträchtige. Es dürfte sich dringend empfehlen, die staatliche Aufwendung für die Oper am Platz der Republik nur in einem solchen Ausmaß zu halten, daß der Zuschuß für die Volksbühne in erträglichen Grenzen bleibt. —
Die *Volksbühne* läßt diese Denkschrift nicht ohne Erwiderung. Danach erhält sie wöchentlich nicht eine Vorstellung, sondern sie ist wöchentlich an vier Vorstellungen mit je 1300 bis 1500 Plätzen beteiligt (im Vorjahr nahm sie wöchentlich drei geschlossene Vorstellungen ab). Der von der Volksbühne zu zahlende Platzpreis von 2 Mark stellt auch gar nicht eine so außerordentliche Bevorzugung der Volksbühne dar. Der Bühnenvolksbund, der ebenfalls Plätze und Vorstellungen bekommt, zahlt je Platz nur 2,30 Mark. Ein von der Staatstheaterverwaltung aufgelegtes Abonnement fordert für den besten Platz in der Oper am Platz der Republik nur 3,50 Mark, für den geringsten 1,50 Mark, im Durchschnitt also nur 2,50 Mark. Dabei ist zu berücksichtigen, daß es die Volksbühne war, die den Gedanken des Um- und Ausbaus der früheren Kroll-Oper faßte, alle notwendigen Vorarbeiten traf, die Pläne entwerfen ließ und die Durchführung des Baues übernahm. — Jedenfalls steht fest, daß der Staat noch durch Jahrzehnte der Volksbühne verpflichtet bleibt, daß er noch durch Jahrzehnte Zuschüsse wird leisten müssen, die auf die Dauer untragbar geworden sind und eine Ordnung der Staatstheaterwirtschaft ausschließen. Darüber ist man in der Staatstheaterverwaltung, im preußischen Finanzministerium und im Kultusministerium längst nicht mehr im Zweifel. Daß die Volksbühne auf ihrem Schein besteht, ist übrigens begreiflich.

KURIOSA

PLAGIATE. Im verflossenen Winter lief eine sensationelle Mitteilung durch die Zeitungen: Puccini habe seine »Turandot« oder Teile dieser Oper abgeschrieben. Eine bis dato unbekannte Dame, die sich irgendwo in südöstlichen Gebreiten aufhalte, sei erbötig, das Original vorzulegen, um den Nachweis zu erbringen. Zur Klärung werde das Gericht angerufen werden. Trotz der zu Mißtrauen verleitenden Aufmachung nahm eine Persönlichkeit wie Adolf Weißmann die Sache ernsthaft auf, erhob Bedenken, warf Zweifel in die Beschuldigung und meinte, die Welt müsse auf den Spruch des Kadi warten. Seitdem hat man von dem Vorfall nichts mehr gehört. — Ein ähnlicher Vorwurf trifft *Mussorgskijs »Boris Godunoff«*. Aus Wolfurts Biographie kennt man die Geschichte dieser Oper und weiß, welchen Anteil Rimskij-Korssakoff an der endgültigen Gestalt genommen hat. Jetzt lesen wir in der »B. Z. am Mittag« einen Brief, verfaßt von Ingeborg Seidler, dem folgendes entnommen sei: »Im Jahre 1908 ging »Boris Godunoff« unter der Führung Serge Diaghileffs und der russischen Chöre das erstemal in Paris in Szene. Es war ein unerhörter Erfolg. Seither ist »Boris Godunoff« hunderte Male gespielt worden. Da taucht plötzlich im Mai vorigen Jahres eine neue Boris Godunoff-Partitur auf, und zwar zugleich in Moskau und London, je zweisprachig: in Moskau deutsch und russisch, in London englisch und französisch. Was ist das für eine Partitur? Professor Lamin vom Moskauer Konservatorium hat das Originalmanuskript Mussorgskijs ausgegraben. Was tut ein in seinen Rechten angegriffener Geschäftsmann? Er läßt das Konkurrenzprodukt beschlagnahmen. Das hat der Verleger Bessel auch getan, und zwar unter einer lustigen Devise: er stellte fest, daß es sich hier um eine Nachahmung Boris Godunoffs handle! Wieweit Mussorgskij seinen Abschliffkomponisten Rimskij-Korssakoff nachgeahmt hat, wird demnächst unter großer Spannung ein Pariser Gericht entscheiden.«

Der »Querschnitt« veröffentlicht im Augustheft eine von seriösen Allüren umrahmte Eulenspiegelei: »*Richard Wagner — ein Plagiator?* Die Wahrheit über den Pilgerchor« von Paul Schiller. Wir werden nach Teplitz geführt. Es ist der 25. Juli 1843. Wagner, im Hotel wohnend, läßt sich sehr früh wecken, um den Pilgerchor zu Papier zu bringen. In seinen Schaffensfanatismus dringen plötzlich Trompetentöne: die Aussiger Feuerwehr rückt aus, um einen heftigen Brand in der Nähe zu löschen. In Wagners Klause wüten Signale, die seine Inspiration kreuzen; aus den Tonreihen des Hornisten sind rudimentäre Bestandteile zum Kern und Rhythmus des Pilgerchors geworden.

DIEBSTÄHLE, nicht Plagiate, fallen nach der Münchener Ztg. vom 2. September den amerikanischen Schlagerkomponisten zur Last. Der »Jazzkönig« *Paul Whiteman* spricht in einem Londoner Blatt sehr offenherzig über den systematischen Raubbau: »Namentlich Chopin und Beethoven werden zu diesem niedrigen Zweck ausgebeutet. Dieselben klassischen Zitate, verniggert oder synkopiert, haben zu unzähligen Gesangsschlagern dienen müssen. Liszts ungarische Rhapsodien, Chopins Polonäsen und Nokturnes, Händel, Beethoven, Wagner, Johann Strauß haben immer wieder amerikanische »Song«-Schreiber »inspiriert« und populäre Gesangsschlager hervorgerufen. Die Grundthemen sind oft so knifflich »arrangiert«, daß das Original schwer wiederzuerkennen ist. Dies kommt aber ans Licht, wenn ein Urheberrechtseigentümer den andern verklagt mit der Beschuldigung melodischen Plagiats. Der Beklagte tritt sodann den Nachweis erfolgreich an, daß z. B. beide Melodien aus der »Schönen blauen Donau« *entliehen* seien! Aber bei der Niederschrift des Song oder des Jazz wußte das keine Partei. Es war lediglich eine Verteidigungsaktion, daß der beklagte »Komponist« die Melodie auf irgendeine gemeinsame Originalquelle zurückführt, um zu beweisen, daß beide Melodien gestohlen sind und deshalb keinem amerikanischen Urheberrecht unterstehen.«

DIE FASCHISTISCHE HYMNE beflügelt Toscaninis Abschied von Italien. Dieses Faktum begründet das »Tagebuch« vom 14. September folgendermaßen: »In jedem andern Lande würde man ein Ereignis wie die Landflucht seines größten Dirigenten mit großer Unruhe aufnehmen. Das offizielle faschistische Italien aber zerbricht sich wegen dieses schweren Verlustes nicht allzu sehr den Kopf. Mag sein, daß diese überraschende Gefaßtheit auf den Standpunkt zurückzuführen ist: Kunst sei nicht so wichtig; wahrscheinlicher ist aber die Vermutung, daß die Herren alle Ursache haben, über die Gründe zu schweigen, die Toscanini bewogen haben, die Mailänder Scala zu verlassen. Es wurde ihm nämlich immer häufiger

zugemutet, bei den unmöglichsten Gelegenheiten, zwischen zwei Sätzen einer Beethoven-Sinfonie, im Anschluß an das Meistersinger-Vorspiel, zwischen zwei Akten Aida *die faschistische Hymne* zu intonieren. Der Musiker Toscanini lehnte sich gegen diese Barbarei auf: er verließ, wann immer sein Orchester dem Faszio Lob und Preis sang, demonstrativ das Pult und kehrte erst wieder, wenn die unwürdige Unterbrechung ihr Ende gefunden hatte. Dieses beschämende Spiel und seine Hintergründe scheinen dem alten Mann auf die Dauer zu dumm geworden zu sein, und er hat sich nun endgültig den New Yorker Philharmonikern zugewendet. Es ist immerhin ein kleineres Übel, den amerikanischen Plutokraten zuliebe auf Bruckner und Mahler verzichten, als daheim dulden zu müssen, daß ein reklamebedürftiger Autokrat mitten in die schönsten Partituren seine Initialen kleckst.«

GESCHMACKSWANDEL. In den »Blättern der Staatsoper und der Städt. Oper, Berlin« X/2, anläßlich der Erstaufführung von Saint-Saëns' »Samson und Dalila« in der Städt. Oper begegnen wir einem Brief von Hans von Bülow, der, »Audiatur et altera pars« überschrieben, die Abfuhr der unwirschen Kritik eines Herrn E. Schweitzer in der »Allg. Deutschen Musikztg.« aus 1882 über genannte Oper zum Thema nimmt. Bülows wie immer mit Humor, Sarkasmus und Geistesblitzen geladene Zeilen gipfeln in dem Hymnus: »Wohlan denn: die Oper Samson des *Franzosen* Saint-Saëns ist meiner seit fünf Jahren durch kein Moment entkräfteten Ansicht nach die beste *deutsche* Oper des letzten Vierteljahrhunderts, überhaupt das bedeutendste nach-wagnerische Musikdrama, Saint-Saëns ist der einzige Zeitgenosse, auf den das Wagnerstudium nicht verwirrend, sondern klärend influiert hat.« — Und dies kurz vor der Uraufführung des Parsifal! Jeder große Künstler darf irren; man kennt Bülows Abneigung gegen Schumann und Bruckner (die gegen Verdi hat er später reumütig zurückgenommen). Dennoch: war der deutsche Opernjammer zu Lebzeiten Wagners so furchtbar, daß »Samson und Delila« sich solcher Superlative erfreuen durfte? Das Werk ist 52 Jahre alt. Wir Heutigen hören und empfinden anders.

EIN INTERVIEW. ». . . einmal kommt der Tag, da man alles einsieht, da man entdeckt, wie lächerlich Wagners Welt ist, wie lächerlich es ist, sich allabendlich Sauerkraut ans Kinn zu hängen, eine Locke übers Auge, einen blauen Mantel um die Schulter — und etwas darzustellen, was der Sklavenhalter aller Sänger und Musikgenießer, Richard Wagner, seiner Nachwelt unbedingt aufzwingen wollte.« — Der Mann, der diese Worte über seine Lippen zu bringen sich erkühnte, nennt sich Michael Bohnen, der vom Hans Sachs zur Operette hinabgestiegen ist.

IN MEMORIAM

GLUCKS TAT heißt die Ouvertüre eines kritischen Essays von Karl Holl in der Frankf. Ztg. vom 16. Sept. anläßlich der Neuinszenierung des »Orpheus« in Frankfurt a. M. Wir lesen da: »Einfache, klar gegliederte, statisch ausgewogene Handlung; organischer Einbau von Tanz und Pantomime; Musik von gleicher Einfachheit, Größe, Verbundenheit mit dem Bühnengeschehen! Das sind die Mittel, mit denen Gluck unter dem umfassenden Gesichtspunkt dramatischer Wahrhaftigkeit eineinhalb Jahrhunderte nach der Geburt der Oper ins Schicksal der damals veräußerlichten und gelockerten Kunstform eingegriffen hat. Das sind die Werte, die wir nach weiteren 150 Jahren an seinem Reformwerk noch immer bewundern: die seinen »Orpheus« im Spielplan unserer Bühnen als ältestes Repertoirestück erhalten haben. Glucks Reform wird immer wieder einmal aktuell werden, solange man Opern spielt und schreibt; denn sie ist Reaktion auf eine andere Tendenz, mit der zusammen sie die stilistische Polarität der Gattung festlegt.«

MOZART UND CASANOVA betitelt Paul Nettl in der Voss. Ztg. vom 14. Sept. eine Studie über die Beziehungen des Schöpfers des »Don Juan« zum Don Juan Casanova; er stellt des Abenteurers Freundschaft mit Daponte fest, frischt die aus Alfr. Meißners »Rokokobildern« bekannte Legende von der Komposition der Ouvertüre auf und verweist auf die hinterlassenen Papiere des Chevalier de Seingalt, die u. a. Bruchstücke des Don Juan-Textbuchs in seiner Handschrift, nämlich eine Umarbeitung des Finalsextetts, enthalten. Casanova hat der Uraufführung in Prag beigewohnt. Es spricht für seinen dramaturgischen Scharfblick, daß er der schwächsten Stelle des Werkes eine Revision zuteil werden lassen wollte.

BEETHOVEN AUF REISEN. Das im »Echo« unserer Ztschrft. (XXII/I) auf Seite 46 erwähnte Notizbuch gibt Karl Zimmermann Gelegenheit, »Beethovens Reise durch Koblenz 1792« anschaulich zu machen (Coblenzer Generalanzeiger vom 1. Sept.): »Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß an demselben 2. November 1792, an dem der junge Beethoven mittags durch Koblenz fuhr, Goethe am Abend in Koblenz ankam. Er hatte in Trier, um dem Gedränge auf den Chausseen zu entgehen, einen Kahn gemietet und war auf der Mosel nach Koblenz gefahren. Niemals mehr sah Beethoven den Strom und seine rheinische Heimat wieder. Er hat den Wunsch, noch einmal dorthin zurückzukehren, in seinen Briefen ausgesprochen: »Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ, kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unseren Vater Rhein grüßen kann.« — Sein Wunsch ist nicht in Erfüllung gegangen. Von der Höhe oberhalb Ehrenbreitstein, dem Geburtsort seiner Mutter, hat er am 2. November 1792 zum letzten Male den Strom seiner Heimat gesehen.

WEBER IN MÜNCHEN. »Keine Stadt ist ohne Sünde« heißt es im Vorspruch zu »München und berühmte Musiker« in den Münch. N. N. vom 18. Aug. von Friedrich Rein. Es wird Mozarts, Mendelssohns, Cornelius', Wagners und Bruckners gedacht; über Webers Münchener Erfahrungen lautet der Abschnitt: »Seine Hoffnungen, in München eine Stellung zu finden, schlugen fehl. Der Tondichter, der am 14. März 1811 zum zweiten Male nach München kam, schrieb acht Tage später an Gottfried Weber: ‚In Augsburg konnte ich trotz aller Bemühungen meiner Freunde nichts zustande bringen; alle Tage waren besetzt und ich hätte wenigstens 14 Tage warten müssen . . . Die ungeheure Menge Briefe, die ich nach München brachte, machte mich sehr schnell bekannt und ich kann sagen, daß ich auch eine gute Portion guten Ruf vorfand.‘ Weber berichtet weiter, er werde vor allem trachten, bei Hofe spielen zu können, die Sache scheine sich aber in die Länge zu ziehen und er verliere viel Zeit bei der ‚teuflischen Menge von Visiten‘, die er machen müsse. ‚Den 19. hatte ich denn das Glück, Ihro Majestät der Königin vorgestellt zu werden, die mich sehr huldvoll empfing, aber jetzt noch nicht bestimmte, ob und wann ich bei ihr spielen solle.‘ Der Komponist klagt dann weiter, daß er vorher nichts unternehmen könne, das bedeute aber primo Zeit und secondo Geld und beide gebe er nicht gerne weg und habe sie auch nicht übrig. ‚Mit dem neidischen Winter‘ (Hofkapellmeister in München 1754—1825) ‚aber ging's mir komisch; wie ich ihn besuchte, hielt er mich für einen Dilettanten und war erstaunt artig und freundlich. Dies dauerte so ein paar Tage, bis er hörte, wie die Sachen eigentlich stehen und nun sah er mich nicht mehr an und war so grob, daß die dabeistehenden Musiker ihn laut ein Vieh nannten, um das ich mich nicht bekümmern dürfe. Wie sehr setzt sich ein Mann so herunter, der es doch nicht nötig hat, da er auf seinen alten Lorbeeren ruhen kann‘.«

EINE LISZT-RHAPSODIE bietet Albert Leitich in der Sächs. Staatsztg. vom 19. Aug.; die Rhapsodie klingt in folgenden Sätzen aus: »An seinem Lebensabend besaß Liszt jenen großen Ausdruck kalter Güte und erhabener Weisheit, den eine Seele wie die seine naturgemäß ausströmen mußte. Er war stets schön, gesund und stark gewesen, von ungewöhnlicher Arbeitskraft und Beharrlichkeit, Freund aller Freuden. Er war immer von Frauen umringt, die ihn anbeteten und deren er niemals überdrüssig wurde, selbst dann nicht, wenn ihre Eifersucht ihn bedrückte. Die Leidenschaften haben ihm auch dann, als er sich von ihnen trennte, Gefolgschaft gegeben. Sein Greisenantlitz glich dem Dantes; nur die grausame Traurigkeit, die dieses bedeutende Gesicht selbst in der Güte nicht verlor, bedrängte Liszts Angesicht nicht. Er war ein schöner, adliger alter Herr, der etwas vom Geistlichen an sich hatte. Er hatte alles besessen, was ein Mensch besitzen kann, und sein Leben beschwerte kein Rachegefühl, keine Bitterkeit. In seinem schwarzen Gewande, seiner kurzen, um das Knie eng geschlossenen Hose, seinen Schnallenschuhen, mit seinem glattrasierten Gesicht und der schönen weißen Wäsche unter dem eckigen Kinn war er nicht ganz Priester, nicht ganz Laie.«

DIE WAHRHEIT ÜBER RICHARD WAGNER sucht eine englische Korrespondenz zu ergründen; sie stützt sich auf den großen Dokumentenfund in London, nämlich die berühmte *Burrell*-Sammlung, die jetzt zum Verkauf kommen wird. Hier ein Abschnitt über die Zeit von Wagners erster Ehe (nach dem Auszug im Bochumer Anz. vom 3. Aug.): »Natalie war, als Wagner Minna Planer heiratete, neun Jahre alt. Es wurde gesagt, daß Natalie Minnas Schwester sei; in Wahrheit war sie aber Minnas Tochter. Wagner erhielt, als Minna

gestorben war, von Natalie 300 seiner Briefe zurück. Aber Natalie, die alle Briefe ihrer Mutter geerbt hatte, behielt damals 100 Briefe zurück. Diese 100 Wagnerbriefe — die von Natalie ausgesucht und zurückbehalten wurden — bilden einen Teil der Burrell-Sammlung. Unter den ältesten Stücken dieser Sammlung befinden sich auch einige Liebesbriefe Wagners an Minna, in denen er sie darum bittet, ihn zu heiraten. Einen dieser Briefe unterschrieb er: ‚Dein Bräutigam'. Ein anderer beginnt: ‚Meine süße Braut!' Sie läuft ihm fort, und er schreibt ihr einen Brief, daß er sie mit Gewalt zurückholen werde. — Ein anderer Brief aus Paris — vom Jahre 1840 — gibt Zeugnis von der großen Armut des Paares; sie besaßen insgesamt 3 Sous. Ein Brief aus dem Jahre 1863 beweist, daß, als Wagner und Minna sich trennten, er nicht die Absicht hatte, noch einmal zu heiraten. Er schreibt: ‚Sie wird immer mein Weib bleiben; ich bleibe allein und niemand wird ihren Platz einnehmen. Mein Schicksal ist Einsamkeit und mein Leben ist Arbeit.' In einem ebenfalls unveröffentlichten Brief aus dem Jahre 1868 fordert Wagner mit drohenden Worten von Natalie die Briefe zurück, die er an Minna geschrieben hat. Frau Burrell traf Natalie, die in einem Frauen-Armenhaus wohnte, ganz zufällig. Natalie war anfangs mißtrauisch, aber ihr Mißtrauen schwand unter der großen Liebe der anderen.« (Siehe den Beitrag von Jul. Kapp im gleichen Heft.)

CLARA SCHUMANNS BILD steigt in einem Buch der Gräfin Margarete Bünau: »Neununddreißig Jahre Hofdame« aus dem Rahmen. Die Verfasserin berichtet (nach der Deutschen Allg. Ztg. vom 18. Aug.) über Schumanns Witwe in ihren letzten Lebensjahren: »Ich habe die Künstlerin oft besucht in ihrem hübschen kleinen Hause in Frankfurt, wo sie gern des Nachmittags zur Teestunde empfing, im Beisein ihrer Tochter Marie, die auf das liebenswürdigste die Honneurs machte. Als ich das letztemal, einige Wochen vor ihrem Tode, bei ihr war, traf ich sie allein; ihre Tochter Marie, die stets in Begleitung der Mutter war, und ohne welche diese auch nie ihre früheren großen Konzertreisen nach London, Petersburg usw. gemacht hatte, lag krank zu Bett. Frau Schumann war tief betrübt und klagte, sie fühle sich so verlassen, wenn sie Marie nicht zur Seite habe, und ihr kleiner, sonst so sorgsam geführter Haushalt ginge ganz auseinander ohne Mariens leitende Hand. Dies war der letzte Eindruck, den ich von Clara Schumann erhielt; sie erkrankte bald darauf und starb nach einigen Wochen. Frau Schumann hat in der letzten Zeit ihres Lebens nicht mehr spielen können; sie war aber so gewöhnt an eine gewisse Bewegung ihrer Hände, daß sie in ihrem Alter noch angefangen hat, sich mit allerhand Näharbeiten zu beschäftigen; ganz müßig dazusitzen, ist ihr unmöglich gewesen.«

AUS BUSONIS NACHLASS durfte die »Musik« im vorigen Heft zwei selbstbiographische Fragmente erstmalig veröffentlichen. Velhagens & Klasings Monatshefte bringen, gleichfalls von Fr. Schnapp herausgegeben, mehrere Erinnerungsstücke, so an Bülow, Brahms, Rubinstein. Über diesen lauten Busonis Aufzeichnungen: »Ein Mann von Welt, ein angenehmer Unterhalter, hat er für jeden ein kleines Wort und empfängt jeden mit gleicher Höflichkeit und aristokratischer Ungezwungenheit, indem er stets für die Herren eine Zigarette, für die Damen einen Kuß bereit hält. Im Gegensatz zu Brahms liebt er es, daß man von seinen Arbeiten spricht, und man kann ihm keinen größeren Schimpf antun, als ihn ausschließlich als Pianisten zu preisen. Der Verdacht, daß man ihm als Komponisten weniger Achtung zolle, macht ihn manchmal herbe. In den letzten Zeiten haben ihn einige Mißerfolge und der Widerspruch der Kritik verbittert; sein Aussehen hat etwas Müdes.« Einen unvergeßlichen Eindruck machte es ihm, als Busoni einmal das Notturno in c-moll von Chopin Rubinstein spielen hörte. »Das Instrument schien wie umgewandelt. Die Taste, auch wenn nur kaum berührt, trug den Ton wie die mezza voce eines Sängers, der Anschlag war pastos und voll, der Ausdruck und die Führung der Melodie von idealer Schönheit. Im zweiten Teil schlug er Akkorde an, die von einer Orgel zu stammen schienen, ließ hinreißende Arpeggien aufrauschen und entfesselte einen Orkan von Oktaven, um sich wie ein Raubtier auf einen Triller in den Bässen zu stürzen. Und inmitten dieser Lawine von Tönen erhob sich, gewaltig und majestätisch, ein Choral in gehaltenen Akkorden. Ich war überwältigt, fast berauscht. Rubinstein spielte weiter in vollkommener Ruhe, als ginge es ihn nichts an; wandte nur hin und wieder den Kopf herum: »Sehen Sie, hier, so ist diese Stelle, mehr Gefühl, mehr Leidenschaft, mehr Weichheit«. Zuletzt griff er aus Versehen eine falsche Taste und rief lächelnd sorglos aus: »Trop de sentiment!«

FÜNFZIG JAHRE KÜNSTLERLEBEN heißen die Memoiren Willy Burmesters. In den Altonaer Nachr. vom 4. Sept. berichtet der Künstler von seiner Kindheit. Hier sei des Wunderknaben Probespiel vor Joachim zum Abdruck gebracht: »Joachim, mit dunklem Vollbart und graublauen Augen, die freundlich, aber auch recht strenge blicken konnten, begrüßte uns herzlich. In der richtigen Erkenntnis unseres, dem großen Augenblick entsprechenden nervösen Wesens half er uns über die erste Spannung zartfühlend hinweg. Er zeigte uns Skulpturen, Malereien, Handschriften von berühmten Meistern, Geschenke und andere künstlerische Erinnerungen aus seinem reichen Leben. Nachdem ich ganz beruhigt schien, forderte mich der Meister zum Vorspielen auf, und da ein Kind kein eigentliches Lampenfieber kennt, war die Erregung, sobald ich meine Geige in der Hand hatte, völlig geschwunden. Ich spielte frisch darauf los, freute mich über das immer heller werdende Gesicht Joachims, und als er im letzten Satz des Spohr-Konzertes mit seinen schwierigen Doppelgriffen Ausrufe tat, wie: »Famoser Junge!«, »Ausgezeichnet!« strahlte ich vor Glück. Mit meiner Geige in der Hand harrte ich daher stolz der Dinge, die da kommen sollten. Doch es kam anders. Joachim mit seiner Menschenkenntnis mochte wohl in meinem Gesichtsausdruck etwas von dem, was in mir vorging, gelesen haben, denn ohne sich weiter mit mir zu beschäftigen, ging er auf meinen Vater zu, legte seine Hand auf dessen Schulter und sagte ernst und einfach: »Bravo, Herr Burmester«. Wie Schnee vor der Sonne schmolz mein Selbstbewußtsein nach diesen Worten. Nach meiner Ansicht mußte ich mit meinem Spiel alle Erwartungen übertroffen haben. Die ermunternden Zurufe Joachims hatten mich in eine Art Ekstase versetzt, die mir die Kraft gab, mit den Schwierigkeiten des Spohr-Konzertes zu spielen, wie ein Jongleur mit zerbrechlichen Tellern. Und nun dieses Resultat! Beide Herren flüsterten noch eine Zeit miteinander, während ich traurig meine Geige einpackte. Und dann beendete ein ernst freundliches »Adieu« Joachims mein erstes wahrhaft großes Kindererlebnis! Der Jongleur hatte anscheinend versagt; um mich herum sah ich nur Scherben fliegen! Erst viele Jahre später erkannte ich, wie richtig der Meister die Situation erfaßt hatte ...«

DIE KUNST DER STIMME

VOM UR-SPRUNG DES SINGENS erzählt *Robert Spörry* im Sept.-Heft der »Deutschen Rundschau«, im Psychologischen wurzelnd, zur Praxis führend. Wir lesen von der Geburt des Tons, den Stimmbändern, der Elastizität der Kehle, dem Gaumen, der Mundhöhle, lassen uns über den »gefühlten« Vokal und die Kopfresonanz belehren und bekennen, einem der klarsten Beiträge über dieses Spezialthema begegnet zu sein.

DIE ANTIKE STIMMKUNST untersucht *Herbert Biehle* in Dessoirs »Ztschr. für Ästhetik«, XXIII. Band. Gestützt auf eine reiche Literatur wird das Gebiet bei Griechen und Römern kompilatorisch bis in die verzweigten Einzelheiten durchwandert. In seinen »Beiträgen zur mittelalterlichen Stimmkunst« wendet der gleiche Verfasser in der »Stimme« XXIII/9 ein ähnliches Verfahren an. Von Rhabanus Maurus bis zu Hans Sachs werden die Hauptwerke kurz und treffend charakterisiert.

VOM WESEN DES STIMMANSATZES sagt *Martin Seydel* in den Musikpäd. Blättern Juni/Juli: »Er ist der Beginn unter der Idee des Verlaufes, mit der Erfahrung möglicher, auch negativ möglicher, Gipfelwirkung und der Hoffnung oder Aussicht eines wiederum lösenden und damit geistig abklärenden Ablaufes, von dem aus dann ein neuer Ansatz, und dieser wieder als Gesamtfunktion, zu gewinnen ist.«

DIE LITURGIE IN DER EVANGELISCHEN KIRCHE macht *H. Oehlerking* in der Allg. Musikztg., Nr. 32/33 zum Ausgangspunkt einer Studie über Wesen, Bedeutung und Gliederung, um Unklarheiten zu beseitigen, die selbst bei kirchenmusikalischen Beamten herrschen, indem Verfasser die Richtungen und Bewegungen aus der Historie ableitet und geeignete Vorschläge zu einer Reform bietet.

ZUR POPULARISIERUNG DES GREGORIANISCHEN GESANGS spricht *I. B. Hilber* in der Juli-Nummer von »Musica sacra«. Er geht aus vom geschichtlichen Begriff und gelangt zu neuen Ideen für eine Rückkehr zum vorgezeichneten Ideal: Spezialisten heranzubilden, die mit der Materie und ihrer Ausführung vertraut sind. *Hans Treufels*

* K R I T I K *

BÜCHER

EGON WELLESZ: »*Die neue Instrumentation*«. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Nachdem die jüngste Entwicklung der Musik aus dem Zustand vorwiegender Erschütterung herausgeführt hat, an die Stelle des bloßen Tastens und Suchens nach neuem Stil und anderer Haltung eine Besinnung getreten ist, nimmt auch das Schrifttum über die ganze Zeit seit 1900 eine andere Einstellung an. Solange die Musik an der Bereitstellung neuer Mittel arbeitete, ohne vorerst eine Klarheit ihrer Richtung und eine Sichtung der vorhandenen neuen und alten Formungskräfte vornehmen zu können, war es Aufgabe der wissenschaftlichen Darstellung, dem Ziel und Sinn dieser Entwicklung auch ihrerseits zu klarer Erkennung zu verhelfen. Im jetzigen Zustand der Abklärung und Überschau, der neuen Konsolidierung des Schaffens, der Bewußtheit des Weges erwächst der Wissenschaft die Aufgabe, von neuem sich der Einzelbetrachtung aller Elemente der Struktur zuzuwenden, zu erkennen, was an ihnen abgestoßen oder neu herausgebildet wurde. Hermann Erpf wandte sich einer Darstellung der Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik zu. Im Kreise dieser außerordentlich wichtigen Klärung steht auch Wellesz vorliegendes und — um es gleich vorauszunehmen — wichtiges Buch über die neue Instrumentation. Es knüpft da an, wo die umfassende Neubearbeitung der Berliozschen Instrumentationslehre durch Richard Strauß aufhörte und führt damit in die Fülle der instrumentations-technischen Probleme der jüngsten Entwicklung, die auch eine — nun freilich im positiven Sinne überwundene — Krise auf diesem Gebiet bedeutet. Wellesz beleuchtet die Verwendung der einzelnen Instrumente im Rahmen des jüngeren Schaffens an Hand vieler Notenbeispiele aus Werken von Debussy und Mahler bis zu Hindemith und Krenek. Gerade durch diesen reichen Fundus an Beispielen, die freilich den Gegebenheiten nach oft Torso einer kurzen Partiturstelle sein müssen, gewinnt sein Buch pädagogisch außerordentlich an Bedeutung. Die einzelnen Stellen werden nach Maßgabe ihrer Wichtigkeit mehr oder weniger ausführlich erläutert. Auch das ist vielleicht für die Entwicklung des modernen Orchesters und die Verschiebung des Schwerpunktes von den Streichern weg bezeichnend, daß Wellesz in seinem Buche den Holzbläsern 44, dem Blech 50, dem Schlagzeug 30 und den Streichern nur 15 Seiten widmet. Aber das Problem der neuen Instrumentation ist nicht nur technisch angefaßt. Neben dem selbst schaffenden Musiker Wellesz konnte der Wissenschaftler in zwei einleitenden Kapiteln »Das Orchester im 19. Jahrhundert — Der Stil des Kammerorchesters«, in großen Zügen die Entwicklung sehen, die in die jetzige Haltung folgerichtig hineinführen mußte. Er knüpft bei der Haltung des Barock an, führt über die nivellierenden Tendenzen klassischer Instrumentation zur romantisch differenzierten Wiederaufnahme barocker Bläserwirkungen, diskutiert die Vermehrung der Masse, stellt Grundlinien der verschiedenen Entwicklungen heraus, deutet auf das Problem Klang und Raum, auf das Erwachen des Gefühls für die Relativität des Klanges und spricht schließlich von den verschiedenen nationalen Haltungen und ihren Beziehungen, die sich auch in der Instrumentationstechnik ausprägen. Wellesz legt in diesem Bande das größte Gewicht auf die Feststellung der Verwendung einzelner Instrumente im Sinne der neueren Musik, die mit ihren vorwiegend melodischen Kräften stark ins Gebiet der orchestralen Technik ändernd eingreifen mußte. Einem zweiten Bande, der sich dem Gesamtklang und dem Partiturbilde als Ganzes zuwenden wird und damit auf die eigentlichen Bindungen führt, kann man nach diesem ersten Teil der Darstellung mit größter Spannung entgegensehen. *Siegfried Günther*

ROBERT LACHMANN: *Musik des Orients*. Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau.

In klarer, knapper und anschaulicher Form behandelt Lachmann die vielfältigen Probleme, die die Musik der orientalischen Kulturvölker uns stellt. Entstehung und Zusammenhang der verschiedenen, von den unsrigen zum Teil stark abweichenden Tonsysteme; Bedeutung der im Orient weit verbreiteten Melodietypen: stehender Melodieformen, wie die arabisch-persischen Maqamen oder die indischen Rags; das rhythmische Element, das in der durch keinerlei Akkordik gebundenen orientalischen Musik sich viel freier entfalten konnte als in der unsrigen; die verschiedenen, meist im Melos wurzelnden Formen der Mehrstimmigkeit; die überragende Stellung, die die Musik mit ihrer kosmologisch-philosophischen Bedeutung im Kulturleben des Orientalen einnimmt; — all diese Fragen werden systema-

tisch erörtert und nach dem Stande der bisherigen Forschungen beantwortet. Eine Anzahl charakteristischer, mit äußerster Sorgfalt übertragener Notenbeispiele geben lebendige Proben orientalischer Musik. Die Lektüre des Lachmannschen Buches sei jedem Musiker empfohlen, der sich nicht damit begnügt, an die Probleme der Musik lediglich vom einseitig europäischen Standpunkt heranzutreten.

Mieczyslaw Kolinski

WILHELM ALTMANN: *Handbuch für Streichquartettspieler. Ein Führer durch die Literatur des Streichquartetts.* Band III (Streich-Trios, Quintette, Sextette, Oktette). Max Hesses Verlag, Berlin 1929.

In Ergänzung zu dem zweibändigen Führer durch die Streichquartettliteratur hat Prof. Altmann nunmehr auch die übrige Kammermusik für Streicher, von den Trios bis zu den Oktetten, in ähnlicher Weise behandelt. Der stattliche Band zeigt die Fülle der Werke und Autoren, wobei naturgemäß nur ganz summarische Bemerkungen über Stil, Form, Sätze, Ton- und Taktarten, Themencharakter usw. gegeben werden konnten. Daß auf die Notenbeispiele diesmal gänzlich verzichtet wurde, ist kein Fehler, denn eine einigermaßen vollständige Themenangabe erfordert breiten und kostspieligen Raum, zudem wirken solche herausgerissenen Bruchstücke vielfach wie vergilbte Photographien im Schaufenster. Der Zweck von Altmanns Führer, zu einer bereits stark verschütteten Literatur wieder hinzuführen, wird, abgesehen von des Verfassers lückenloser Materialkenntnis, vielmehr durch seine warme und vorbildliche Freude an häuslicher Kammermusik erfüllt, welche — Zeichen der Zeit — lediglich der neuesten Produktion gegenüber stark gemäßigt erscheint.

F. Müller-Rehrmann

JOHANNES LUDWIG SCHMITT: *Das Hohelied vom Atem.* Zweite Auflage. Dom-Verlag M. Seitz & Co., Augsburg. 366 S.

Das Buch des bekannten Münchener Arztes ist weder ein medizinisches noch ein atemtechnisches oder gesangliches, noch ein philosophisches, wie es den Anschein haben könnte, sondern verarbeitet Elemente (»Urstoffe«) aus all diesem zu einem dichterischen Weltbilde. Es ist ein dichterisches Werk nicht nur auf Grund seiner hymnischen, ganz auf Alliteration und rhythmische Wiederholung, auf Bild und Gleichnis gestellten Sprache, sondern seinem Wesen nach. In der Mitte verläßt es den Boden der Dichtung in den überraschend »real« beginnenden Atem-, Gymnastik- und Tonübungen, webt aber sehr bald Fäden zum Anfang hinüber mit der Einbeziehung des religiösen Atemkults der Inder, der Heillehren der alten Magierschulen, durch Dinge wie das »Zusammenklingen« der Vokale mit einzelnen Körperorganen oder die Behauptung der Rückwirkung bzw. Abhängigkeit bestimmter Übungen auf Charakter und Wesen, wie z. B. daß die eine der Atemübungen förderlich sei für Menschen, die »materiell ungewandt und weltabgewandt« seien, während »Kaufleute, Finanziers dieser Übung meist nicht bedürfen«, oder daß eine Studie auf den Vokal a »bei allzu sinnlichen Menschen kaum reinklingend« sein könne. — »Nachspiel« und »Schlußklang« sind dann dithyrambisch, wie das »Vorspiel« begann. »Europas Schicksal ist sein Atem.« Wer überall willig folgt, dem wird das von tiefer, fast fanatischer Glut erfüllte Werk Offenbarung und Erlebnis bedeuten können. Andere werden geneigt sein, sehr viele der aufgestellten Sätze als mystische Absurditäten zu bezeichnen.

Franziska Martienssen

HERMANN SCHERCHEN: »*Lehrbuch des Dirigierens*«. Verlag: J. J. Weber, Leipzig.

Neben den mehr instrumentationstechnischen Spezialwerken von Weingartner über Beethovens Sinfonien und Eugène Thomas über Wagners Meistersinger liegen auf dem Gebiete als bedeutend die Arbeiten von Schünemann, Cahn-Speyer, Mikorey und Wagner vor. Schünemann betrachtet die Fragen der musikalischen Direktion rein historisch. Die andern Verfasser gehen vom Musikalischen aus und sehen das Gebiet mehr als eine besondere Form der musikalischen Darstellungslehre. Wagner stellt die Grundforderung einer richtigen Erfassung von Takt und Melos. Cahn-Speyer kristallisiert seine Darlegungen um Phrasierung, Agogik, Dynamik. Mikorey sieht als Grundprinzip des Dirigierens die stilsichere Bewußtheit im Sinne der Korrektheit. Im Gegensatz zu diesen Verfassern geht *Scherchen* in seinem Buche völlig von den technischen Gegebenheiten des Orchesters und des Dirigierens selbst aus, die er dem Geistigen der Kunst unter- und einordnet, so daß immer letzteres, nicht aber materielle Voraussetzungen und Beschränkungen, zentral formender Faktor der Darstellung ist. Damit ist Scherchens Arbeit ein typisches Erzeugnis unserer Zeit, indem es durchaus von der Basis des Handwerklichen und Rationalen aus in die

Bereiche des Geistigen selbst und damit des Irrationalen vorstößt. Es sieht das rein Technische als durchaus zu systematisieren und deshalb erlernbar in einem methodisch wohlgegründeten Verfahren an. Damit wendet der Verfasser sich ab von der Grundüberzeugung der bisherigen Darsteller, die die Eignung zum Dirigenten mehr als zu anderm in erster Linie als Begabungsphänomen ansahen, das Technische aber als sekundär stärker dem Zufall überließen und nicht systematisierten. Auch in dieser Einschätzung der Begabung steht Scherchen durchaus im Zuge unserer Zeitströmungen, besonders auch der musikpädagogischen. Doch betont er die außergewöhnliche Bedeutung der persönlichen Eignung, welche erziehbare Technik erst zum wahren künstlerischen Tun im höheren Sinne umformt (247ff.). Bei der außergewöhnlichen Umfänglichkeit der Aufgabe, die vom Dirigenten Ausführung der Werke aller Epochen und damit Einfühlen in die unterschiedlichsten kulturellen Situationen fordert, ist auch ihm ein hoher Grad allgemeiner Bildung nicht zu missende Voraussetzung. Neben dem rein Technischen des Dirigierens ist der Orchesterkunde breiter Raum in Scherchens Darstellung gewidmet. Instrumentationstechnisches wird hier unter wesentlich anderen Gesichtspunkten gesehen. Die Werkdarstellung behandelt allgemeine Probleme und stellt danach mit der 1. Sinfonie Beethovens, Strauß' »Eulenspiegel« und Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« drei greifbare Lösungen heraus. Die klare und faßliche Art der ganzen Darstellung läßt Scherchens Werk, das so ganz in den Anforderungen unserer Zeit hängt, nicht nur dem Fachmusiker, sondern auch dem Kunstfreund lesenswert und gewinnbringend erscheinen.

Siegfried Günther

ERNST DECSEY: *Die Spieldose.* Musiker-Anekdoten. Zweite, veränderte Auflage. Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1928.

Aus einem Wiener Verlage ist diese reizende Anekdoten-Sammlung nun in erneuter Gestalt zu den »Musikalischen Volksbüchern« des Verlages Engelhorn übersiedelt. In der gleichen Reihe befindet sich zwar seit Jahren schon ein ähnliches und auch recht nettes Bändchen. Aber jenes von Decsey, das dieses von Hollerop ausgezeichnet ergänzt, hat zudem den Vorzug: von einem echten Erzähler prachtvoll erzählt zu sein. Decsey, dessen Biographien so voll Leben sind, weil in ihnen alle nur erkennbaren Wesenszüge, alle nur erreichbaren wort- und bildwahren Anekdoten aus dem Leben des geschilderten Meisters verarbeitet sind, Decsey ist der Meister der knapp formulierten Anekdote. Von Seite zu Seite folgt man erheitert seinen Hunderten von Geschichtchen, über mehr oder weniger geniale Tondichter aus anderthalb Jahrhunderten, über Musikanten und Kritiker: einem vielseitigen Quodlibet aus dem weiten Reiche der Tonkunst.

Hans Tessmer

KARL HOLL: *Friedrich Gernsheim, Leben, Erscheinung und Werk.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Friedrich Gernsheim gehört zu den Tonsetzern, die zu spät geboren wurden, mit ihrem Werk den historischen Anschluß versäumt haben. Sein Leben reicht mit seinen unter deutlichem Einfluß Mendelssohns stehenden Kompositionen bis in den Weltkrieg, in eine Zeit also, da beispielsweise Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« bereits geschrieben war. Naturgemäß fällt eine solche zeitfremde Erscheinung allzu leicht der Verkleinerung, allzubald dem Vergessen anheim. Die Biographie Karl Holls sucht nun sine ira et studio der Bedeutung Friedrich Gernsheims als Komponisten, ausübenden Künstler (Pianisten und Dirigenten) sowie Pädagogen gerecht zu werden. Dabei hat der Autor überdies Gelegenheit zu Abschweifungen, die interessante musik- und kulturgeschichtliche Momentbilder bringen.

Roland Tenschert

DAS BÄRENREITER-JAHRBUCH. *Fünfte Folge. 1929.* Herausgegeben von *Karl Vötterle.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Wie jedes Jahr, so bietet auch diesmal das Jahrbuch einen Rechenschaftsbericht der Verlagsarbeit des letzten Jahres, verbunden mit einem Ausblick auf die Zukunft. Das Verlagswerk baut sich nach einem ganz bestimmten vorgefaßten Plane auf, der unter den lebensverbindenden Faktoren nunmehr die kirchliche Bindung in einer für unsere Zeit wesentlichen Form wiederanzuknüpfen unternimmt. — So dienen denn auch die rein musikalischen Teile des Jahrbuches dem Bezug der Musik auf *das* Leben, dem sie adäquate Ausdrucksform bedeutet. »Stil als Gesinnung« von Werner Danckert und »Die geschichtlichen Wurzeln der musikalischen Erneuerung« von J. M. Müller-Blattau erweisen das nach der wissenschaftlich-ästhetischen Seite, während die Musizierpraxis durch Wilhelm Kamlah (»Zur Wiederbelebung alter Musik«), die

liturgische Beziehung durch Christhard Mohrenholz (»Die Aufgabe der Zeitschrift Musik und Kirche«) behandelt wird. — Auch alle anderen Beiträge fügen sich organisch in den Rahmen ein und machen das mit schönen und auch (leider keine Selbstverständlichkeit!) sinnvoll angeordneten Bildbeigaben geschmückte und mit einem Gesamtverlagsverzeichnis versehene Jahrbuch zu einem willkommenen Bestandteil der Bibliothek.

Hans Kuznitzky

MARIE D'AGOULT: *Memoiren.* 2 Bände. Verlag: Carl Reißner, Dresden 1928.

Daniel Ollivier veröffentlichte die Erinnerungen und Tagebücher der Gräfin, aus denen sich ein klares Bild dieser hochgesinnten Frau ergibt. Der erste Band schildert anschaulich die Jugendjahre und das Leben in der Gesellschaft (1805—33); der zweite Band, von Egas von Wenden übertragen, die Leidenschaft, das Zusammensein mit Liszt (1833—39). Sie sah ihn zuerst in einer großen Gesellschaft mit außerordentlicher Gemütsbewegung. Die gegenseitige Zuneigung wächst von Tag zu Tag bis zum Geständnis, »uns ausschließlich zu lieben, grenzenlos, ohne Ende, auf Erden und in alle Ewigkeit«. »In dem Maße, wie er mir seine Seele öffnete, entdeckten wir tausend Ähnlichkeiten, die uns zeigten, daß wir für einander bestimmt waren.« »Wie warst du, Triumph der Liebe, in uns so vollkommen und so groß! Auf einer gewaltigen Bühne, in tiefster Einsamkeit und in feierlichem Schweigen entfaltetest du gemächlich dein Gefolge von Illusionen.« »Fast überall hielt man uns für Geschwister, so ähnlich war unser Wuchs, unser Haar, die Hautfarbe und der Klang unserer Stimme. War dies nicht ein sicherer Beweis, daß wir für einander bestimmt waren und daß wir uns lieben mußten, ob wir wollten oder nicht?« Neben dieser Art- und Wahlverwandtschaft der große Unterschied der Erziehung und gesellschaftlichen Stellung, ein Hindernis für die gesetzliche Festigung des Bundes der Herzen! Aber noch ein tieferer Grund zwang zur allmählichen Lösung und Trennung. »Wir waren in die Einsamkeit gegangen, und er zog als Triumphator in die Welt ein, die er so sehr verachtet und verschmäht hatte und die er mit mir hatte fliehen wollen.« »Man warf mir voller Bitterkeit vor, Franz aus seiner glänzenden Laufbahn geschleudert zu haben, seinem Glück und seinem Ruhm im Wege zu sein und ihn an mein Schicksal zu fesseln.« Die Gräfin führte nach 1839 einen umfangreichen Briefwechsel mit Liszt, bei kurzen Zusammenkünften in Paris oder im Ausland flammte die Begeisterung der Zeit um 1835 immer wieder auf. Endgültig erfolgte die Trennung 1844, sie verhandelten fortan nur noch schriftlich über die Lage ihrer drei Kinder. »Die Liebe ist ewig. Man hat geglaubt, daß ich ihn nicht mehr liebe. Was für ein Irrtum! Immer dasselbe Ideal.« Sie bewahrte den Kultus dieser großen Liebe unberührt in ihrem Herzen.

Siegfried Wagner sagt in seinem Geleitwort: »Das Beglückende, zugleich auch das Tragische dieses Bundes offenbart sich durch das wahrhafte Bekenntnis.« Die Erinnerungen und Aufzeichnungen führen in ihrem wichtigsten Teil ganz ins Seelische, wenn auch die Um- und Außenwelt, soweit sie zum Verständnis der Innenwelt dient, deutlich vor uns erscheint. Von der Mutter schweifen unsere Gedanken zur Tochter, der ähnliches Schicksal beschieden war, die aber den Kampf mit der Welt um ein erkanntes und geglaubtes Hochziel anders auffaßte und siegreich durchführte. Die Gräfin war aus deutscher und französischer Art entsprossen. Die Tochter wendet sich wieder zum deutschen Wesen zurück, aber mit dem mütterlichen und väterlichen Erbe des feinsten Gefühles für die Beherrschung schwierigster Verhältnisse in der kleinen und großen Welt, mit dem starken zielbewußten Willen der außergewöhnlichen Persönlichkeit!

Wolfgang Golther

GEORG RICHARD KRUSE: *Reclams Opernführer.* Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

Dieses Bändchen ist als Nachschlagebuch zur Orientierung über den Inhalt eines Opernwerks gedacht, dessen Textbuch zu lesen nicht Zeit oder Gelegenheit ist. Es bringt auch knapp orientierende Angaben über die wichtigsten biographischen Daten der Komponisten und Textdichter und wird deshalb bald viele Freunde gefunden haben. Ein besonderer Vorzug liegt darin, daß es auch die wichtigsten modernen Werke nicht ausschließt, deren Textbücher als zu kostspielig vielen Theaterbesuchern unerreichbar sind.

Roland Tenschert

EUGEN SCHMITZ: »*Vor und hinter dem Vorhang.*« Sibyllen-Verlag, Dresden, 1928.

Ein Musik- und Theaterreferent — ich weiß es aus eigener Erfahrung —, der kann was erzählen! Wenn man an die dreißig Jahre da-

bei ist, da erlebt man allerhand im Reich der »holden Kunst«. Und so hat denn auch mein lieber Kollege Professor Dr. Eugen Schmitz von den »Dresdner Nachrichten« gewiß mit Leichtigkeit dies unterhaltende Bändchen »Heiteres und Ernstes von großen Männern, von der Reise, vom Theater, aus engen und weiten Lebenskreisen« zusammengestellt. Es beginnt — könnte es anders sein, da es aus Dresden kommt? — mit Geschichten aus der Jugend- und Frühzeit Richard Wagners, der da einmal seiner Schwester Cile aus dem begeisternden »Freischütz« vorspielt und dabei ein h in den C-dur-Dreiklang tönen läßt, fast wie eine Vorahnung von des zweiten Richard »Zarathustra«. Doch auch andere Größen tauchen auf, so ein »Herr Anton«, in dem man aber nicht Anton Bruckner vermuten darf; es ist vielmehr der als Komponist keineswegs so bedeutende und nur als Pianist noch schlagkräftigere Anton Rubinstein (bitte den Ton nicht auf der zweiten Silbe). Neben ernstgehaltvoll Legendärem und Symbolischem, das tiefer greift, begegnen wir ferner meist vollwangigen »Nachkriegsfrüchten«, gepflückt vom Baum des Lebens und Berufs, und freundlichen Bildern aus dem Wanderbuch, von denen sich »das elektrische Klavier«, in dieser Fassung improvisierend, direkt kulturfördernd erweist. Dann folgt der letzte Teil, der köstliche, sozusagen verschmitzte Musik- und Theaterhumoresken bringt. Sie dürften sich zum Vortrag, nicht nur unter angeregten Fachkollegen, ganz besonders eignen. Es seien als vor allem gelungen und originell genannt: »Robert der Teufel«, »Der Page im Tristan« (nanu?), »Colonna und Orsini sind nicht mehr« und »Der Regie-Einfall«, bei denen man sich wirklich gesund lachen kann, wenn man zu lang im Atonalen geweilt hat. Anderes, Unmusikalisches oder gar von Un-Musik Handelndes darf hier in der »Musik« und in dieser dankbaren Besprechung zurücktransponiert werden. Es ist aber alles nett zu lesen.

Theo Schäfer

FELICITAS VON KRAUS: *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern.* 2. Aufl. Verlag: Zaberndruck, Philipp von Zabern G. m. b. H. Mainz 1928.

Der literarische Ertrag des Schubertjahres ist bei seiner quantitativen Ergiebigkeit in qualitativer Hinsicht bedenklich schwach. Die vielfachen Unternehmungen, Franz Schuberts Gesamtpersönlichkeit über den Rahmen der biographischen Deskription hinaus zu erfassen, haben nicht ausgereicht, ein Schubertbild zu schaffen, das den neuen Forderungen einer Persönlichkeitsbetrachtung und speziell dem Verhältnis der Gegenwart zu der Eigenart des Schubertschen Geistes entspricht. Über dem Drang, die Gesamterscheinung Franz Schuberts festzulegen, hat die Schubertliteratur es verabsäumt, die Wesensfrage der Schubertschen Kunst an die Einzelerscheinungen und Sachgegebenheiten seines Schaffens zu richten, um sie von hier aus zu beantworten. Wo dies einmal — wie neuerdings in beachtenswerter Weise in Hans *Költzschs* monographischer Darstellung der Klaviersonaten (Leipzig 1927) — geschehen ist, da hat sich gezeigt, auf welch schwankender Grundlage das *gewohnheitsmäßige* Schubertbild fußt und wie eng es sich bei aller unermüdlichen Betonung von Schuberts Vielseitigkeit im Grunde doch erweist. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn sich neuerdings die musikwissenschaftliche Forschung auf ihrem Wege um die Erfassung der kompositionstechnischen Eigenheiten des Schubertschen Stiles sachlich und ehrlich bemüht. Die vorliegende Münchener Dissertationsschrift geht in bewußter Problembeschränkung einem entscheidenden Stilkriterium innerhalb der Schubertschen Liedbegleitung in gewissenhafter Weise nach und legt in einwandfreier philologischer Darstellung bindende Ergebnisse über den Gegenstand des Themas dar. Sinnentsprechend ist den Untersuchungen die statistische Methodik zugrunde gelegt, die ihrerseits zu einer systematischen Behandlung des Themagegenstandes führte. Lag somit die Rückbeziehung der gewonnenen Resultate auf die Persönlichkeit Schuberts bereits außerhalb der Grenzen des Themas — bezeichnenderweise schließt die Verfasserin ihre umfangreiche Studie mit einem »kurzen Ausblick auf einige Nachfolger Schuberts in der descriptiven Instrumentalbegleitung« ab —, so stellen doch die an Hand zahlreicher Beispiele aufgezeigten Tatsächlichkeiten und Sachgegebenheiten (die auch auf die Tonartenfrage ausgedehnt sind) eine unbedingt sichere Grundlage auch für alle Problemstellungen dar, deren Zentrum die *Persönlichkeit* Schuberts und die historischen Gesetze seines Schaffens bildet. Jede Abhandlung, die, wie die vorliegende, wirkliche stoffliche Aufbauarbeit leistet, wird sich einen festen Platz in der modernen Schubertforschung sichern.

Hans Boettcher

COBBETT'S CYCLOPEDIC SURVEY OF CHAMBER MUSIC. Bd. 1. Oxford University Press (Humphrey Milford, London).

Der erste Versuch, das Gesamtgebiet der Kammermusik in seinem ganzen Umfang zu erfassen, ein Werk von bleibender Bedeutung, das allgemeinste Beachtung verdient. Wir verdanken es dem unermüdlichen Eifer und auch den finanziellen Opfern Walter Willson Cobbetts, der es hoffentlich noch erlebt, daß sein seit Jahren vorbereitetes Lebenswerk vollständig vorliegt. Er ist 1847 geboren, weder ein Fachmusiker noch streng geschulter Musikwissenschaftler, jedoch ein trefflicher Geiger und durchaus musikalisch gebildet, jedenfalls berechtigt, über Kammermusik, die er von Jugend an gepflegt hat und in reichem Maße kennt, ein Urteil abzugeben; er ist auch recht federgewandt. Außer großen Artikeln (im vorliegenden Bande vor allem über Kammermusik im allgemeinen und Beethoven) hat er zu zahlreichen Artikeln anderer Autoren sehr sachgemäße Nachträge beigesteuert. Sein Name ist seit Jahren den englischen Musikern wohlbekannt. Seit 1905 hat er alljährlich Preise für Kammermusikwerke in Form freier Fantasien ausgesetzt, 1918 und 1923 auch Preise für hervorragende Geiger, seit 1920 Preise für Angehörige des Londoner Royal College of Music (die 1928 durch eine großzügige Stiftung für immer festgelegt sind); er hat auch eine Medaille für Komponisten von Kammermusik gestiftet, wiederholt Vorlesungen über Kammermusik halten lassen und öffentliche Bibliotheken für Kammermusik gegründet. Wo gibt es sonst einen Mann, der so viel für einen ihm lieb gewordenen Zweig der Musik getan hat?

Die Anordnung seines enzyklopädischen Werks, für das er einen großen Stab von angesehenen Mitarbeitern aus vielen Ländern herangezogen hat, ist alphabetisch. Der erste Band, der in ausgezeichneter Ausstattung vorliegt, reicht bis H. Sehr wertvoll sind die allgemein gehaltenen Artikel über die Kammermusik in den einzelnen Ländern und die sie ausführenden Organisationen, über die einzelnen in der Kammermusik verwendeten Instrumente, über Atonalität und Polytonalität, sowie über den Humor in der Kammermusik. Jeder einzelne Komponist ist berücksichtigt; während mancher, über den sich wenig sagen ließ, mit einigen Zeilen abgemacht ist, sind andere wieder sehr ausführlich und oft in grundlegender Weise und auch mit zahlreichen Notenbeispielen behandelt; hervorheben möchte ich die Artikel über Bartok, Arnold Bax, Beethoven (von Vincent d'Indy bzw. W. W. Cobbett), Alban Berg, Ernest Bloch, Brahms (von D. F. Tovey mit Anhang von Fanny Davies), Frank Bridge, Casella, Chausson, Debussy, Delius, Dohnanyi, Dvořák, Elgar, Fauré (von Florent Schmitt), César Franck (von Vincent d'Indy), Goossens, Haba, Haydn (von Donald Francis Tovey) und Hindemith. (Für die Übersetzungen ins Englische stand ein Dutzend Mitarbeiter zur Verfügung.) Sehr gefreut habe ich mich, daß mein »Handbuch für Streichquartettspieler« häufig herangezogen worden ist, und zwar nicht bloß zu Ergänzungen. Ausgiebig benutzt ist für die Bibliographie die dritte Auflage meiner »Kammermusik-Literatur«. Auf diese Weise ist in das Werk auch ein Komponist gekommen, der gar nicht existiert, nämlich M. Babey. Ich habe diesen Namen als Autor eines Streichquartetts der offiziellen französischen Bibliographie des Jahres 1920 entnommen, mich aber später überzeugt, daß hier ein böser Druckfehler vorliegt; der Komponist heißt nämlich Labey. Bei einem so umfangreichen Werke sind wohl auch sonst unvermeidliche Druckfehler und kleine Irrtümer untergelaufen. Einige seien hier angeführt. Ella v. Adajewsky ist bereits 1926 gestorben. George Alary, dessen Lebensdaten nicht ermittelt sind, ist 1850 geboren und lebt noch in Paris. Der Gittarist Heinrich Albert ist 1870 geboren. Die Suite für Klavier und Violine von Alnaes ist als op. 3 im Jahre 1896 und in neuer Ausgabe 1924, seine Suite für 2 Violinen und Klavier als op. 36 im Jahre 1923 erschienen. Austins Lyrische Sonate hat eine Opuszahl, nämlich 70. Casellas Sonate op. 6 steht in der Bibliographie falsch, im Text aber natürlich richtig. Daß die Werke des einstigen Süddeutschen Musikverlags in Straßburg seit einiger Zeit dem Verlag Bosworth (London, Leipzig, Wien) gehören, sei im Interesse der ausstehenden Bände angemerkt. In bezug auf die alphabetische Anordnung ist zu bemerken, daß der vor romanischen Namen stehende Artikel unberücksichtigt gelassen ist; also stehen z. B. Le Beau, Le Borne unter Beau, Borne. Daß der neue Riemann (11. Auflage) für den vorliegenden Band noch nicht berücksichtigt werden konnte, sei noch besonders erwähnt.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

JOSEF MATTHIAS HAUER: *Hölderlin-Lieder III, op. 32, und IV, op. 40. Bariton und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Kritik des Hauerschen Liederheftes im Augustheft der »Musik« gilt wesentlich auch gegenüber der neuen Publikation: zu blank schließt Hauers Stil alle historische Dialektik aus sich aus, zu radikal ist Entwicklung in jedem einzelnen Werke vermieden, als daß Entwicklung von einem zum andern leiten könnte. Mag sein, daß die Mittel der Tropenbildung, des Zwölftonmechanismus hier noch geläufiger beherrscht werden als früher; mag sein auch, daß darüber die bewegende Inspiration mehr und mehr fortfiel. Die Haltung ist nicht konstitutiv verändert. Im op. 32 ist die Primitivität womöglich noch weiter getrieben als zuvor, mit kuriosem Effekt, wenn etwa die wohlgezählten Achttakter des Gesanges »An eine Rose« gleichsam eine konstruktivistische Stammbuchkomposition ergeben, oder wenn im »Gesang des Deutschen« das Nationalgefühl einen Dreiklang nach dem anderen zur würdigen Demonstration benötigt. Die Lieder des op. 40 sind anspruchsvoller und offenbar um etwas reichere Setzweise bemüht. »Himmlische Liebe, zärtliche«, eines der mächtigsten Gedichte aus der Wahnsinnszeit, unter dem doch wohl nicht authentischen Namen »Tränen« komponiert, entzieht sich der Hauerschen Musik gänzlich; auch das Diotima-Gedicht »Du schweigst und duldest« leistet gegen die starrköpfige Achtelbewegung schönen Widerstand. Das letzte Lied, »An die Ruhe«, ist polyphon geplant und verläuft gänzlich dreistimmig. Allein der Kontrapunkt fruchtet nichts, da die Stimmen in sich und gegen einander viel zu einförmig sind, um sich plastisch abzuheben. Zudem sind die imitatorischen Ansätze nicht ausgetragen, sondern stets wieder willkürlich aufgegeben, so daß die intendierte kanonische Wirkung sich nicht durchsetzen kann.

Theodor Wiesengrund-Adorno

DIETRICH BUXTEHUDE: *Missa brevis.* Für fünf Stimmen. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Wilibald Gurlitt. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Praxis — und zwar auch bei verhältnismäßig beschränkten Mitteln — ist hier ein Werk zugänglich gemacht, das einen geistesgeschichtlichen Zeitabschnitt von ungeahnter Spannweite in sich begreift und damit auch stilkritisch besonders aufschlußreich wesentliche Kulturzusammenhänge beleuchtet. — Die Messe, geschrieben »in majestatico stylo Praenestiniani ecclesiastico«, bildet ein Bindeglied zwischen Praetorius und Schütz und den kleinen Messen Bachs. Die eindringliche Vergegenständlichung der Musikmaterie und ihre Verkörperung im Schriftwort lassen das Bau- und Formprinzip des Barock in seltener Reinheit vor uns erstehen.

Die Messe ist nach den in Upsala befindlichen Originalstimmen zum ersten Male veröffentlicht; hierbei wurde der Generalbaß (selbstverständlich für Orgel) ebenso sparsam wie bezeichnend ausgesetzt und die Stimmgliederung nach den liturgischen Erfordernissen der Messeworte hergestellt, um das Werk sinngemäß dem Gottesdienste einbeziehen zu können. Die weitherzige Aufführungspraxis der Zeit gestattet es, nach Maßgabe von Anlaß, Raum und Mitteln das Werk a capella, mit Generalbaß und auch unter Hinzuziehung eines Instrumentalchors aufzuführen, der mit den einzelnen Singstimmen mitspielt und diese dadurch stützt. Dieser Modus dürfte für kleinere Chöre geeignet sein, die nicht im a-capella-Singen polyphoner Musik geschult sind, wobei aber die Leiter sorgfältig auf die Einhaltung des ökonomischen Kräfteverhältnisses im Zusammenklang von Sing- und Instrumentalstimmen achten müssen. Herausgeber und Verlag schulden wir für die Veröffentlichung der Messe größten Dank.

Hans Kuznitzky

OTHMAR SCHOECK: *Lebendig begraben.* Vierzehn Gesänge nach der gleichnamigen Gedichtfolge von Gottfried Keller. Für eine Singstimme mit Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Welcher Teil der dichterischen Kraft Gottfried Kellers hat zu der Gedichtfolge: »Lebendig begraben« Anregung gegeben? Ich denke, der Humor. Humor als verdichtetes Lebensgefühl, als Überlegenheit. Ist es so, dann gibt's in der Dichtung nichts Sentimentales, auch dort nicht, wo vom Glockenklang, vom Liebchen und vom Weihnachtsbaum die Rede ist. Dann gibt es auch kein das Wesen der Dinge verkennendes Pathos. Othmar Schoeck hört beides aus der Dichtung heraus und nimmt beides in seine Musik hinein. Das ist seine persönliche Sache. Man kann sie nur nicht zur eigenen machen. Zu bewundern bleibt, daß ihm während der langen Episode (14 Gedichte!) nicht der Atem ausgeht. Er findet

immer wieder charakteristische Wendungen und Akzente vokaler und instrumentaler Art. Der Rhythmus bleibt fließend, die Farbe interessant. Der Sänger, der es unternimmt, den Zyklus vorzutragen, muß ein Bassist mit großem Material und ein Künstler von außerordentlicher musikalischer Intelligenz sein.

Rudolf Bilke

ROBERT HERNRIED: *Drei geistliche Frauenchöre nach eigenen Texten a capella. Op. 32.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Mit wirklich echter, wesentlicher Gebrauchsmusik für kirchliche Feiern und geistliche Konzerte, besonders für Frauenchor, liegt es noch sehr im argen. — Da ist auf die vorliegenden drei Gesänge besonders hinzuweisen, die bei seltener Einheit von Wort — Ton — Akzent und großer Ökonomie in der Stimmführung eine herbe, zarte Innerlichkeit offenbaren, wie sie dem Vorwurf (Marienlieder) angemessen ist. — Der sehr sparsam ausgewogene Satz ist von kristallklarer Durchsichtigkeit; der Intonationsreinheiten dürften bei nicht sehr sicheren Chören manche Gefahren drohen. Jedenfalls eine erfreuliche Bereicherung der Gattung.

Hans Kuznitzky

LODOVICO ROCCA: *Acht Gesänge über orientalische Texte.* Verlag: Bongiovanni, Bologna.

Wollte der Autor mit dieser Sammlung Musterbeispiele für die Kompositionstechnik der parallelen Akkordik liefern? Wollte er nur dies, so hat er sein Ziel erreicht. Im übrigen aber dürfte heute wohl niemand mehr an diesen jeder feineren psychologischen Deutung und jeglicher Stilsicherheit ermangelnden Gesängen Gefallen finden. Mit Liedern in unserem Sinne haben sie nichts gemein. Der italienische Operngeist verleugnet sich nirgends. Alle erreichbaren und erfolgverbürgenden Mittel verwertet er; Puccini, impressionistisches, neurussisches, veristisches — alles findet sich in der Stilvermengung dieser rücksichtslos effekthascherischen Musik. Das fünfte Lied, »Des Mondes Wanderung«, zehrt völlig von Debussyschen Klanglichtern. Im siebenten Lied, »Das Kindchen«, fühlt man sich an Mussorgsky erinnert. Immerhin sind dieses siebente und das vierte Lied, »Vergebliche Auslage«, am ansprechendsten. Unserer Vorstellung vom Liedstil kommen sie am nächsten, zumal bei ihnen auch der sonst recht grob behandelte Klavierpart feinsinniger gestaltet ist.

Kurt Westphal

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: *Drei Heine-Lieder für Gesang und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Von diesen Liedern ist wohl das mittelste, »Sommerabend«, das eindrucksvollste. Aus der tiefen, lyrischen Stimmung des Gedichtes geschöpft, hängt es mit seinen duftigen Klängen in einem durchtönenden C. Im letzten, »Am Teetisch«, kommt die graziöse Art dieser Musik Heines leicht spöttelnder Eleganz weit entgegen. Ganz besonders anschaulich ist die Vertonung des ersten Textes »Zu Halle auf dem Markt«, die eine imaginative Wirkung hat.

Siegfried Günther

A. GRETCHANINOFF: *Zwei Sonatinen opus 110.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Mit dem gewohnten Äußeren der Sonatine haben diese beiden Werkchen wenig oder nichts zu tun. Dreiteiligkeit ist alles, was sie davon wohl übernommen haben. Im ersten herrschen impressionistische Klangwirkungen vor, das zweite scheint einen starken Einschuß an volksmusikalischen Kräften zu enthalten. Auf seinen letzten Satz, der in etwas ein Fugato andeutet, eine immense rhythmische Kraft hat und durch den wiederkehrenden Tritonus des Motivs charakterisiert ist, muß besonders hingewiesen werden.

Siegfried Günther

NIK. MEDTNER: *op. 47. II. Improvisation.* (In Variationenform.) Verlag: Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Ein ungemein fesselndes Werk. Schon das Thema: »Gesang der Wassernymphe« nimmt das Ohr gefangen, und die freien Veränderungen: Meditation, Caprice, Beflügelte Tänzer, Zauber, Humoreske, Auf den Wogen, Das Rauschen der Menge, Im Walde, Die Elfen, Erdgeister, Beschwörung, Drohung, Gesang der Wassernymphe, Unwetter, Abschluß sind wirkliche Charakterstücke und geben dem glücklichen Besitzer einer feingeschliffenen Technik, einer nennenswerten Gestaltungsgabe und einer regen Phantasie reichlich Gelegenheit, damit zu glänzen. Eine dankbare Aufgabe, diese dornenvolle und duftende Blüte der russischen Neuromantik. *Martin Frey*

SIGFRID W. MÜLLER: *op. 4, Variationen und Fuge über ein lustiges Thema; op. 19, Trio Nr. 2; op. 22, Variationen und Rondo über ein Thema von Haydn.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Musik ist nicht richtungsgemäß orientiert; aus ihr klingt keine Lagerparole heraus. Das macht sie sympathisch. Man schließt auf Selbständigkeit. Ist aber Kompromiß. Auch darin liegt Bekenntnis. Das Baumaterial der Vergangenheit erscheint zu wertvoll, um unbenutzt zu bleiben. Kritische Betrachtung des Neuen findet verwendbare Mittel, deren Anwendung den Ruf der Wohlanständigkeit nicht gefährdet. Und so umfaßt der Stil die Merkmale der Musik von Brahms bis zu Hindemith. Sigfrid W. Müller kann — im akademischen Sinne — sehr viel. Er fügt, baut, putzt und poliert ohne Tadel, und so entstehen seine Kammermusiken. Zwischen op. 4 und op. 22 scheint Zeit zu liegen. In den Haydnvariationen ist die horizontale Linie Konstruktionsgrundlage. Die vertikalen Wirkungen nicht prinzipiell harmonieabgekehrt, in der Hauptsache aber auf moderne — besser Hindemithsche — Klangauffassung gestützt. Mit den Stücken sind gute Spielwirkungen zu erzielen, Kürzungen nach Geschmack vorzunehmen. *Rudolf Bilke*

JULIUS KLENGEL: *op. 61, Konzert für Violine und Violoncell mit Orchester.* Ausgabe mit Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Durchaus gesunde musikalische Kost bietet uns der Altmeister des Violoncells in diesem für beide Instrumente sehr dankbaren, vom Violoncellisten sehr Erhebliches verlangenden Doppelkonzert. Es wird sich bei Aufführungen in Konservatorien und auch in volkstümlichen Konzerten sehr bewähren. Klengel weiß eben genau mit der Technik Bescheid, beherrscht die klassische Satzkunst und verfügt über wirkliche melodische Erfindung. Mitunter glaubt man, namentlich in den besonders warm empfundenen Gesangsthemen der Ecksätze, Bruchschen Einfluß wahrzunehmen. Einen organischen Bestandteil des ersten Satzes bildet die große Kadenz. Der Mittelsatz stellt eine sehr geschickte Verbindung von langsamem Satz und Scherzo dar; über letzterem schwebt der Geist Mendelssohns.
Wilhelm Altmann

RICHARD FLURY: *Quartett d-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.
Ein verspätetes, lebensunfähiges Geisteskind vorregerscher Romantik; naiv und frisch, aber unoriginell in der Erfindung, gekünstelt und verfahren in der thematischen Arbeit und schülerhaft sklavisch in der formalen Gestaltung. *Paul Weiss*

A. GRETCHANINOFF: *op. 115 »Flüchtige Gedanken«* und *op. 116 »Drei Stücke«.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Kleine Stücke, die sich auch als Unterrichtsliteratur wohl eignen. Sie sind von sehr verschiedenem musikalischen Wert. Doch überwiegt das Gute bei weitem. Die technischen Ansprüche sind nicht allzu groß, die Grundeinstellung ist romantisch-impressionistisch.
Siegfried Günther

OTTORINO RESPIGHI: *Poema autunnale für Violine und Orchester.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Diese mir nur in der Ausgabe für Violine und Klavier vorliegende Herbstdichtung muß mehr als symphonische Dichtung denn als Konzertstück für Violine angesprochen werden, wenn auch dieser große Aufgaben, besonders in der Doppelgrifftechnik, gestellt sind. Die Orchesterbehandlung dürfte sehr reizvoll sein. Eine gewisse milde Resignation scheint mir über diesem Stück zu liegen, dessen Lento-Teile besonders ansprechend sind. Jedenfalls ein recht beachtenswertes Stück.
Wilhelm Altmann

GYÖRGY KÓSA: *»Klein Jutka«, 12 Klavierstücke.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Diese Reihe ganz kleiner Kompositionen gibt pädagogisch manche Nuß zu knacken. Da steht Tonales und Dominantisches neben klanglich ganz Unvereinbarem. Platte Abschilderung tritt neben temperamentvoll musikalische Formung. Es ist eine Gewissensfrage, ob man diese Stücke Kindern selbst zum Spielen geben soll, Vorspielen ist unbedenklich.
Siegfried Günther

NAGELS MUSIKARCHIV Nr. 16: *G. Ph. Telemann, Duett F-dur;* Nr. 17: *Hch. Schütz, Psalm 18;* Nr. 18: *A. Vivaldi, Pastorale;* Nr. 19: *J. W. Häßler, Zwei Sonaten;* Nr. 20: *J. W. Häßler, Drei leichte Sonaten;* Nr. 26: *N. Chédeville, Zwei Pastoralsonaten.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1928.
Seit einigen Jahren mehren sich die Bestrebungen, alte Musik dem heutigen Musizieren durch Neuveröffentlichungen zuzuführen. Wenn nun auch die Haus- und Kammermusik des 18. Jahrhunderts, deren Bereitstellung sich der Verlag Adolph Nagel ganz besonders angelegen sein läßt, geradezu als Eldorado gegenüber dem Tiefstand der traditionellen Gebrauchsliteratur (d. h. der *Nicht*konzertliteratur) des 19. Jahrhunderts erscheint, so darf trotz allem nicht der Widerspruch ver-

gessen werden, der in einer allzu selbstverständlichen Hingabe des heutigen Musizierens an alte Musik liegt. Natürlich wird es schließlich immer darauf ankommen, unter welchem Aspekt diese Begegnung stattfindet. Geschieht es mit wachem Bewußtsein gegenüber der besonderen und abgeschlossenen Eigenart vergangener Spielformen, so wird kein Einwand stark genug sein, der praktischen Neuausgabe wesentlicher Spielliteratur der Vergangenheit die Berechtigung abzusprechen. Das Motto »Köstliche Kleinodien alter Kunst« und die Einleitung, mit der der Verlag Nagel seinen Archivprospekt eröffnet, könnten hier allerdings schon stutzig machen. Wenn da u. a. von dem verleideten »Geschmack an einer trüben Gegenwart und dem Blick in eine lichtlose Zukunft« die Rede ist, aus denen »die Neigung zum Versenken in die Vergangenheit« entspringt, und weiterhin von dem »ungeahnten Genuß, der uns von dem Umstellen unseres Ohres von den modernen Klangmassen auf die feineren Reize jener alten Meister werden wird« — die Zitate stammen aus P. Bennemanns »Musik und Musiker im alten Leipzig« 1920 —, so beweist dies, auf welch gefährliche Bahnen der Historismus abgleiten kann. Glücklicherweise sind die Veröffentlichungen in Nagels »Musikarchiv« nicht auf derartige Berechtigungen angewiesen, sondern können sich für ihre Verbreitung auf wesentlich andere und gewichtigere Gründe stützen. Die stoffliche Bedürfnislage des heutigen Musizierens ist entscheidend für die Frage der praktischen Neupublikation alter Musik. Tatsächlich besteht ein stoffliches Vakuum für das instrumentale Zusammenspiel in Schule, Haus und Jugendkreisen wie für den musikalischen Fachunterricht, das mit der Einzigkeitsleistung von Paul *Hindemiths* »Neuem Werk« und wenigen Beiträgen aus einem engen Kreis von Schaffenden dieser Richtung naturgemäß allein nicht ausgefüllt werden kann. Unter diesem Gesichtspunkt wird besonders die Neuausgabe solcher Literatur zu begrüßen sein, die weitesten Bedürfnissen der Ausführung und *Besetzung* Spielraum gibt. In dieser Hinsicht tragen z. B. Veröffentlichungen, wie G. Ph. *Telemanns* Duett für zwei Diskantinstrumente (aus dem »Getreuen Musikmeister«) oder N. *Chédevilles* beide Pastoralsonaten für dieselbe Besetzung, also ohne Generalbaß (aus »Les Galanteries amusantes« 1739), ihre Berechtigung in sich selbst. Dasselbe trifft für die »Drei leichten Sonaten für Klavier« von J. W. *Häßler* (1786) zu. Sie könnten im Klavierunterricht gut an Stelle der obligaten »Sonate facile« von W. A. Mozart (»lux a non lucendo«!) und der beiden allerersten Sonatinen in F-dur und G-dur von L. v. Beethoven treten, zu welch letzterer übrigens das Anfangsthema der 3. Häßlerschen Sonate in auffallender stilistischer Verwandtschaft steht. Überhaupt wird die Häßler'sche Klaviermusik gute Dienste für die Arbeit an der klassischen Klaviermusik tun. Dabei kann der dem Hefte in dankenswerter Weise als Beilage zugegebene Vorbericht Häßlers und vor allem seine umfangreiche Selbstbiographie aus dem zweiten Teil der »Sechs leichten Sonaten« (Erfurt 1787) äußerst aufschlußreich sein, wie überhaupt für die angemessene Beschäftigung mit dieser Musik die Erfassung ihrer soziologischen Gegebenheiten unentbehrlich ist. Ganz besonders zu begrüßen ist die Ausgabe von Häßlers beiden Klaviersonaten zu drei und vier Händen aus derselben Sammlung. Sie bieten in ihrer technisch leichten Zugänglichkeit einen willkommenen Beitrag zu der so dünn besäten *originalen* mehrhändigen Klavierunterrichtsliteratur, die für die vorklassische Zeit bisher im wesentlichen auf J. Haydns zu wenig bekannte Variationen »Il maestro, lo scolare« und J. Chr. Bachs Sonaten (die C-dur-Sonate ist als Nr. 4 von Nagels Musikarchiv erschienen) beschränkt blieb. Hier, wo die *Bedürfnislage* jedes zweckmäßige Angebot automatisch bejaht, liegen zweifellos die Hauptaufgaben der Edition alter Spielmusik. Mit der Herausgabe von Hch. *Schützens* 18. Psalm (aus den »Deutschen Concerten« 1647) hat das Archiv die kirchliche Gebrauchsmusik bedacht. Die Frage der Zugänglichkeit muß von dort her und den neuen musikalisch-liturgischen Bestrebungen der evangelischen Kirche entschieden werden. — Für die kammermusikalische Übung interessiert ein Pastorale von A. *Vivaldi*. Man vermißt hier die nähere Angabe, wie sie die meisten Publikationen führen, um so mehr, als das op. 13, aus dessen 4. Nummer das Stück entnommen ist, weder bei R. Eitner noch in W. Altmanns und A. Fuchsens thematischem Verzeichnis der Werke Vivaldis enthalten ist. Gerade, weil es dringend erforderlich ist, diese Musik ganz bewußt in ihrem historischen Sein hinzunehmen, kann der historisch-philologische Rahmen, der lieber zu breit als zu knapp sein darf, keinesfalls entbehrt werden. Man wird mit Interesse den weiteren Veröffentlichungen des »Archivs« entgegensehen dürfen. *Hans Boettcher*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Noch nicht einen Monat alt ist die gegenwärtige Herbstspielzeit, und schon sind unsere drei Opernhäuser in löblichem Wettbewerb bemüht, darzulegen, daß sie trotz der von ihnen verschlungenen Millionenzuschüsse Daseinsberechtigung haben. Nicht weniger als sechs, teils neue, teils neu inszenierte Werke sind im Monat September zur Diskussion gestellt worden. Von *Mark Lothars* abendfüllender Oper »*Tyll*« ist in diesen Spalten schon die Rede gewesen. Die Staatsoper am Platz der Republik brachte letzthin drei für Berlin neue französische Einakter heraus. *Ravels* »*Spanische Stunde*« ist allerdings schon mehr als zwanzig Jahre alt und kommt 1929 reichlich spät, wenn nicht gar schon zu spät nach Berlin. Überflüssig bei dieser, in den Kreisen der musikalischen Feinschmecker und Kenner seit jeher hochgepriesenen Partitur des näheren darzulegen, wie viel an Geist, Witz, Klangfantasie und Satzkunst hier zusammengetragen ist. In der Tat hat man hier wie in einem Museum der impressionistischen Orchesterkunst alles vereinigt, was für diesen Stil kennzeichnend ist. Dieser Stich ins Museale ist auch die Schwäche der entzückend gemachten Partitur. Ihre Schätze gehen das Leben der Zeit eigentlich nicht mehr viel an. Da von den höchsten Werten zeitloser Musik hier keine Rede sein kann, so illustriert Ravels Musik nur den schon ein wenig angegrauten Stil von gestern, den man zwar mit Interesse zur Kenntnis nimmt, aber nur als hübsches Schauobjekt, ohne viel innere Teilnahme. Auf der Bühne wird eine witzig pikante Anekdote dargestellt, aber nicht im Stil der Anekdote rasch und schlagend, sondern bühnenunwirksam, ungebührlich verbreitet, mit Dehnungen und Wiederholungen, die bedenkliches Abflauen der Spannung zur Folge haben. Wie das lüsterne Weibchen des biederen Uhrmachers ihrem müden Gemahl Hörner aufsetzt, mit listiger Ausnutzung einer zufälligen Situation, deren befriedigt schmunzelnder Nutznießer ein bärenstarker Eseltreiber ist, dies könnte bei Boccaccio stehen. Gar zu realistisch jedoch ist dies spanische Schäferstündchen in eine wohlgemessene volle Stunde wirklicher Musik umgesetzt. Das artistische Problem, das Ravel reizte, ist wohl das Milieu des Uhrmacherladens gewesen. Das Ticken und Schlagen der vielerlei künstlichen Uhrwerke musikalisch aufzufangen und ein symphonisches Gewebe mit diesen verschiedenen Geräuschen geschmackvoll zu garnieren, machte ihm Spaß, und an die Lösung dieser Aufgabe setzte er mehr kunstvolle Arbeit, als sie verdiente. Dazu kommt die geistreiche, wenn schon nicht gerade blutvolle Durchführung des spanischen Kolorits.

Gänzlich verschieden von Ravels artistischem Raffinement ist die primitiv balladeske, scheinbar kunstlos gefügte Musik von *Darius Milhaud* zu einem brutalen, tragisch intendierten Sketch von *Jean Cocteau*. »*Der arme Matrose*« hat fünfzehn Jahre nichts von sich hören lassen. Seine darbende Frau hält ihm die Treue, hoffend, daß er doch einmal wiederkommen wird. Eines Tages kommt er wirklich, reich geworden, mit Juwelen beladen. Die Frau erkennt ihn nicht. Er will ihre Treue auf die Probe stellen, erzählt, daß ihr verschollener Mann noch lebe, aber in Not sei, bietet ihr Juwelen, wenn sie sich ihm ergibt, stellt ihr in Aussicht, daß sie mit den Juwelen ihren Mann aus seiner Not retten könnte. Die Frau folgt seinen Lockungen nicht, aber in der Nacht schleicht sie an sein Lager, erschlägt den Schlummernden mit einem Hammer, raubt seine Juwelen. Mit diesem Reichtum will sie den Mann retten, den sie soeben ermordet hat, ohne zu wissen, daß es ihr Gatte war. Dieser krasse Stoff wird ohne irgendwelche Umschweife, ohne lyrische Einschiebsel, in äußerster Knappheit von den mehr erzählenden als agierenden Personen dargestellt. Abgesehen von der inneren Unwahrscheinlichkeit des Ereignisses ist die dramatische Wirkung gering wegen der übergroßen Schlichtheit, wegen des Fehlens von Spannungen, Gegensätzen und Verwicklungen. So kann eine Ballade sich zusammendrängen, nicht jedoch ein Theaterstück. Mit dem brutalen Moment der Ermordung auf offener Szene sind die theatralischen Ansprüche bei weitem noch nicht genügend erfüllt. Milhauds Musik gibt dem Vorgang unleugbar eine passende Klangathmosphäre, eine dumpfe, lastende Stimmung, aber mit gefährlichen Mitteln, die sich rasch abnutzen und einer Dauerwirkung nicht gerade förderlich sind. Milhauds System ist eine Art ewiger Melodie, nicht deklamatorischer Art, sondern schlicht volksliedartig, aber nur aus Stückchen, Fetzen von Liedmelodie zusammengesetzt. Diese kleinen Melodiefetzen schieben sich unablässig sequenzenartig immer weiter, in der Art eines Tapeten- oder Teppichmusters, sehr ähnlich

den »Tropen« in der Musik Matthias Hauers, nur daß Hauer bewußt »atonal« schreibt und Liedmäßiges vermeidet, während Milhaud deutlich zur Tonalität und zur festgeprägten Melodie zurückstrebt. Die geistige Perspektive dieser primitiven Musik ist jedoch in Tiefe wie Weite eng begrenzt, die geistigen Ansprüche des Zuhörers werden sehr gering eingeschätzt. An Stelle der Überartistik bei Ravel ist hier Übertreibung in entgegengesetzter Richtung getreten, eine nicht geistreiche, sondern eher geistarme Musik macht sich im wahren Sinne des Wortes breit, sehr zeitgemäß das Kunstgewerbliche, Schablonenhafte betonend. Geistarm sei hier jedoch nicht als tadelndes, sondern nur als kennzeichnendes Beiwort aufgefaßt. Es liegt schon ein ganz gesunder Instinkt im Streben nach Schlichtheit und Faßlichkeit, nur ist das richtige Ausmaß, das Bewußtsein der Grenzen dieser Ausdrucksweise noch nicht genügend erfaßt. Milhauds Musik ist als Etappe gegen einen erst halb geprägten neuen Stil hin durchaus schätzenswert.

Jacques Iberts »*Angélique*« hat ihre Wirksamkeit in mehr als hundert Pariser Aufführungen schon erprobt. Die possenhafte Handlung ist unterhaltsam und belustigend. Die zänkische Frau, die jedem Mann unerträglich wird, wandert aus einer Hand in die andere, von jedem Manne erst begehrt, dann rasch verlassen, selbst der Teufel, der sie holt, ist froh, sie wieder los zu werden. Ibert hat zu dem szenisch wirkungsvollen Libretto von *Nino* eine durchaus passende Musik geschrieben, die mit leichter Hand und beweglicher Phantasie Melodien, Rhythmen, Klangfarben durcheinander schüttelt. Parodistisches, Tanzmäßiges, Koloraturarien, Duette und Terzette, witzige Orchestereffekte, ein rasches Tempo, moderner Klang, bei aller Drastik doch eine liebenswürdige und anmutige Haltung: so präsentiert sich Ibert als ein überaus versierter und talentvoller Komponist echt gallischen Geblüts, für die heitere Musik begabt wie wenige.

Die Aufführung unter *Alexander Zemlinskys* sehr geschickter Leitung wurde den so grundverschiedenen Anforderungen der drei Werke im wesentlichen gerecht. Vielleicht hätte Ravels Musik einen noch flüssigeren, leichteren Auftrag verlangt, für Milhaud und Ibert war jedoch der richtige Ton durchaus getroffen, auch im Szenischen, wo *Gustav Gründgens* als Spielleiter und *Caspar Neher* in Bühnenbildern sich durchaus bewährten. Der ganze Stil dieser drei Werke, selbst eines Ravel, bringt es mit sich, daß auf dem rein Gesanglichen durchaus nicht mehr der Nachdruck liegt, wie früher in der Oper. Die Sänger haben wohl bisweilen schwierige, jedoch im gesanglichen Sinne nicht sehr dankbare und wirkungsvolle Aufgaben zu lösen. So erübrigt es sich, aus der Menge der Mitwirkenden die einzelnen gesanglichen Leistungen besonders gegen einander abzuschätzen.

Zwei Neuinszenierungen und Neueinstudierungen unter *Leo Blechs* Leitung bewiesen wieder einmal die Überlegenheit und Meisterschaft dieses Dirigenten in der überzeugendsten Weise. In der *Städtischen Oper* präsentierte er uns *Saint-Saëns* Meisterstück »*Samson und Dalila*« in einer geradezu vollendeten Aufführung. Man bemüht sich zwar in verschiedenen Lagern, aus verschiedenen Gründen den Wert dieser Oper herabzusetzen. Indes werden alle ins Treffen geführten Bedenken in der Hauptsache entkräftet durch die außerordentliche, bisweilen hinreißende und tief ergreifende Wirkung, die von dieser Musik ausgeht. Zugegeben, daß ein durchaus opernhaftes Libretto hinter der Größe des Gegenstandes durchaus zurückbleibt, daß sogar die dramatischen Vorgänge theatralisch wenig wirksam sich abspielen. Aber mit welcher Fülle von meisterhafter Kunst und starken Einfällen macht Saint-Saëns die Fehler seines Librettisten wieder wett! Zumal, wenn eine *Sigrid Onegin* und ein *C. M. Oehman* die ganze Fülle ihrer begnadeten Gesangskunst entfalten, wenn der hier so wichtige Chor den höchsten Ansprüchen genügt, das Orchester mit erfreulichster Tonschönheit und Feinheit spielt, dann kommen alle Qualitäten der bedeutenden Partitur aufs beste zur Geltung.

In der Staatsoper Unter den Linden brachte *Blech* den *Wagner*schen »*Tannhäuser*« in nicht minderer Vollendung heraus, was den musikalischen Teil angeht. Die hervorragendsten Kräfte unserer Oper waren aufgeboten worden: *Maria Müller*, eine schlechthin unübertreffliche Elisabeth; *Lauritz Melchior*, ein Tannhäuser von hohen, wennschon noch nicht allerhöchsten Graden, mangels letzter Durchdringung des Geistigen; *Schlusnus* ein Wolfram von erlesener Noblesse der darstellerischen Haltung und des Gesanges, *Karin Branzell* eine Venus von üppigem Stimmklang. Chöre von höchster Vollendung. Die hier gewählte Pariser Fassung bietet dem viel berufenen und teuren szenischen Apparat natürlich die Fülle von Möglichkeiten erlesener Wirkung, und in der Venusbergszene besonders

ließ Spielleiter *Hoerth* die technischen Künste üppig spielen, bald mit blendender, bisweilen aber auch mit befremdlicher Wirkung, wie z. B. bei den seltsamen symbolisierenden Zutaten zur Ouverture, dem geheimnisvoll aufleuchtenden Kreuz, bei manchen akrobatischen Künsten à la Diaghileff, mit denen das Ballett zu prunken meinte. *Aravantinos*' szenische Ausstattung passend und geschmackvoll. *Hugo Leichtentritt*

BREMEN: Das Opernensemble des Stadttheaters hat nach dem Fortgang von Peter Jonnson keinen eigenen Heldentenor verpflichtet. Dafür sollen von Fall zu Fall hervorragende Gäste hergebeten werden. Die Unmöglichkeit, besonders hervorragende Kräfte dauernd an eine deutsche Bühne zu fesseln, ist auch ein Zeichen der europäischen Unterwerfung unter den allmächtigen Dollar. Den Anfang mit diesen Gastspielen machte *Jacques Urlus* als Tristan, mit dem die Oper die neue Spielzeit eröffnete. Wenn seine Stimme auch nicht mehr mit Jugendfrische und strahlendem Glanz prunken kann, so ist ihre sonore Kraft und Ausdauer noch immer bewundernswert. Wichtiger für unsere Oper war das erste Auftreten von *Gertrude Roller* als Isolde, da sie ausersehen ist, das seit längerer Zeit nicht mehr vollwertig besetzte Fach der ersten dramatischen Sängerin auszufüllen. Ihre Isolde (und später ihre Senta) bewiesen einwandfrei, daß sie nicht nur ausersehen, sondern auch künstlerisch berufen ist. Als erster Bassist wird *Fritz Schweinsberg* (Marke) in kurzer Zeit den Verlust des vortrefflichen Rudolf Lazer ersetzen. Sonst blieb das Ensemble in beiden Opern (Tristan und Holländer) das gute alte: Kammersänger *Theo Thement* (Kurwenal und Holländer), *Else Blume* (Brangäne und Mary). In der leichteren, lyrischen Oper erhielt *Lars Boelicke* (Erik und Li-Tai-Pe), dessen weicher Tenor dramatischeren Regionen, zunächst dem Lohengrin, zustrebt, Unterstützung durch einen an Stimme und Spiel vortrefflichen Sänger, *Hans Trautner*, der als André Chénier durch Intonation und Melodieführung für sich einnahm. Nicht ganz so günstig sind die lyrischen Aspekte auf seiten der Baritonlage. Hier tun uns jüngere, frischere Stimmen sehr not. — Das Repertoire war bislang bunt, aber doch von erfrischender Neuartigkeit. Es gab als Neuheit *Wolff-Ferraris Sly* und einige selten gehörte ältere Werke, wie *Giordanos André Chénier* und zuletzt *Clemens von Franckensteins* liebenswürdige, wenn auch nicht sehr originale *Li-Tai-Pe*, die mit Puccinis unvermeidlicher Butterfly von der zierlichen und feinen (auch gesanglich feinen) *Jovita Fuentes* als Gast neu belebt wurde und viel Beifall fand. Als Kapellmeister fungiert neben *Karl Dammer* (der den Tristan mit hinreißendem Feuer dirigierte) nach Adolf Kienzls Fortgang *Hermann Adler*, der sich im André Chénier als Meister im straffen Aufbau der musikalischen Szene und weitgespannter Melodiebögen erwies. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Nach dem Abgang Josef Turnaus nach Frankfurt a. M. haben wir einen neuen Intendanten in *Georg Hartmann*, zuvor in Dessau, erhalten. Voll Wagemut eröffnete er seine erste hiesige Spielzeit alsbald mit einer gewichtigen Novität, dem »Maschinist Hopkins«, der bereits in Duisburg erfolgreich gegebenen Erstlingsoper des Wieners *Max Brand*. Als smarter Regisseur des szenisch ungemein komplizierten Werkes hat sich Hartmann vollkommen bewährt. Die musikalische Leitung hatte der ebenfalls neue Dirigent *Adolf Kienzl* aus Bremen. Er führte sie straff und energisch über ein tadellos vorbereitetes Ensemble, in dem *Erika Darbo* als Nell und *Willi Wörle* als Bill solistisch glänzten. Den Titelmaschinisten gab *Karl Rudow* brutal, wie es die Rolle will. Der dämonische Exponent geheimnisvollwaltender Maschinenkräfte kam freilich in seiner realistischen Darstellung des groben Burschen nicht recht heraus. Der äußere Erfolg des »Maschinist Hopkins« war bei Anwesenheit des Dichter-Komponisten auch hier recht beträchtlich. Die zweite Tat Hartmanns brachte eine auch szenisch (Bühnenbilder von *Hans Wildermann*) überaus reizvolle Auffrischung des Donizettischen »Don Pasquale«. Wiederum führte der Intendant Regie, diesmal den leichten romanischen Komödienton mit feinstem Stilgefühl herausarbeitend. Unterstützt wurde er dabei von einem ungewöhnlich elegant funktionierenden Solistenquartett: *Rose Book*-Norina, *Julius Wilhelmi*-Pasquale, *Willy Frey*-Ernesto, *Leo Weith*-Malatesta. Die erste »Pasquale«-Aufführung leitete noch *Helmut Seidelmann*. Tags darauf verließ er uns nach langjähriger Tätigkeit ganz überraschend. Auch er geht nach Frankfurt, einem plötzlichen Ruf seines früheren Chefs Turnau folgend. An seine Stelle trat *Hans Oppenheim*, bisher in Würzburg. Adolf Kienzl hat noch eine Neustudierung der »Salome« herausgebracht, in

der er dem theoretisch und hier bereits praktisch demonstrierten Willen Straußens, die orchestrale Untermalung in möglichst diskreter Farbe zu halten, nicht gehorsamte, vielmehr dem Orchester zahllose Wirkungen zu entlocken bestrebt war. Eine stimmlich und tänzerisch stark interessierende Salome stellte *Erika Darbo*, einen schier übergewaltigen Jochanaan *Walter Warth*. Das Judenquintett erschien gegenüber früheren »Salome«-Aufführungen entschieden vergröbert. Es wurde besser gemauschelt als gesungen. Von den wenigen neu eingerückten Kräften hat sich bisher *Else Schulz*, eine anmutige Sängerin und Darstellerin, als Agathe und Evchen am angenehmsten präsentiert. *Erich Freund*

HAMBURG: Die *Stadttheater-Oper*, die Mitte August eröffnete und den »Freischütz« an den Anfang stellte, hat das Andenken Hofmannsthals, des Strauß-Librettisten, mit der »Ägyptischen Helena« und ihrem verworrenen Buch zu betonen, sich angelegen sein lassen. Sie hat inzwischen bereits, begünstigt von hiesigen Besetzungsmöglichkeiten und angenehm wirkender neuer Ausstattung Gounods »*Margarethe*« und Nicolais »*Lustige Weiber*« neu einstudiert gegeben, insbesondere mit der Leistung *Karl Günthers* als Faust und *Max Lohfings* als Mephisto und Falstaff diesen Opern stärkeres Interesse zugeführt. Als Neuheit, die von *Johannes Schröders* szenischer Bildwirkung und von *Egon Pollaks* Führung vorteilhaft gehoben worden, erschien als erste des Jahreslaufs *Jaromir Weinbergers* »*Schwanda, der Dudelsackpfeifer*«. Das Stoffliche, mit den Mitteln eines tschechischen Jahrmarktes aufgebläht und mit viel Brimborium, das deutschem Geschmack oft lästig, wird durch eine Fülle musikalischer Mitgift, mit volksmäßigem Tanz und viel tondichtendem Eigenwesen, Können und Vermögen des Autors in eine bessere Athmosphäre gehoben. *Lohfings* Teufel, *Pistors* Räuber-Charalter und *Deglers* Sackpfeifer entschieden bisher — ohne Nachlassen — den Publikumserfolg.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Der Intendant Max Hofmüller hat sein zweites Opernjahr in Köln begonnen, das allem Anschein nach mehr als das erste im Zeichen des Aufbaus stehen wird. Das zum großen Teil erneuerte Ensemble ist zwar noch vollständig, es sind aber vorhandene Lücken ausgefüllt worden, und die neueinstudierten Werke bezeugen bereits einen veränderten Ensemblegeist in dramatischer Belebung und stärkerer individueller Gestaltung, Gesichtspunkte, gegen die freilich stimmliche und gesangliche Fähigkeiten — in Köln wurden »schöne« Stimmen immer geschätzt — zuweilen zurücktreten. Erwähnenswert ist die Verpflichtung des Ersten Kapellmeisters *Fritz Zaun*, der sich in einer Meistersinger-Aufführung als vollblütiger Wagnerdirigent erwies, und der neben dem Generalmusikdirektor *Eugen Szenkar* und dem Ersten Kapellmeister *Heinrich Jalowetz* wirken wird. Unter dem letztern hörte man Hoffmanns Erzählungen, die *Max Hofmüller* auf Grund der Bühnenbilder *Hans Strohbachs* zu charakteristischer, in der Romantik gebundener Szene formte. In Straußens Salome, deren Musik Szenkar betreute, vermochte die unrealistische szenische Abstraktion der Bühne Strohbachs nicht zu überzeugen. Von den neu inszenierten Werken halten sich Wolf-Ferraris Sly und Charpentiers Louise auf dem Spielplan.

Walther Jacobs

LEIPZIG: Die Leipziger Oper gibt soeben ihren Arbeitsplan für die Winterspielzeit 1929/30 bekannt. Es ist ein Plan, der aufmerken läßt. Er bedeutet nichts mehr und nichts weniger, als daß es der hingebungsvollen und zähen künstlerischen Arbeit *Gustav Brechers* nunmehr gelungen ist, der Leipziger Oper die führende Stellung zu erringen, die er für sie bei seiner Amtsübernahme erträumte. Nicht weniger als vier bedeutungsvolle Uraufführungen werden im Laufe dieser Spielzeit an der Leipziger Oper herauskommen: Die neue Oper von Ernst *Krenek*, »*Das Leben des Orest*«, die den Schöpfer des »Jonny« auf ganz neuen, ernsteren Wegen zeigen soll; die aus dem kurzen, vor einigen Jahren in Baden-Baden gezeigten Sketch »Mahagonny« entstandene abendfüllende Oper von Kurt *Weill*, »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«; das neue Bühnenwerk des jungen, hochbegabten *Erwin Dressel*, »*Der Rosenbusch der Maria*«, und schließlich die deutsche Uraufführung der Oper »*Robinson*« von Jacques *Offenbach*. Hierzu treten eine ganze Reihe gewichtiger Neueinstudierungen, unter denen man mit besonderer Freude den »*Corregidor*« von Hugo *Wolf* und *Cherubinis* Oper »*Der Wasserträger*« begrüßt.

Hand in Hand mit diesem Ausbau des Opernspielplanes im engeren Sinne soll in dieser Spielzeit *die Erneuerung des Balletts* der Leipziger Oper vor sich gehen, das sich bis jetzt

nur in alten, ziemlich ausgefahrenen Bahnen bewegte. Um diese gründliche Neuerung zu erreichen, hat man als ersten Tanzregisseur *Harald Kreutzberg* verpflichtet, dem sich bei der jetzt herausgebrachten ersten Ballettur-aufführung *Yvonne Georgi* von den Städtischen Bühnen in Hannover als ideenreiche Partnerin zugesellte. Das Resultat dieses ersten Abends, der zu zwei Erstaufführungen moderner Tanzkunst eine Uraufführung fügte, war verblüffend. Es ist eigentlich kaum glaublich, wie die neuen Leiter in der kurzen Frist seit Beginn der Spielzeit ihre völlig neuen Grundsätze bei den Mitgliedern des Leipziger Balletts durchzusetzen wußten. Man erlebte einen in allem Tänzerischen ungemein stilreinen, anregenden und abwechslungsreichen Abend, der denn auch die verdiente stürmische Anerkennung fand. Es ist mit Sicherheit zu erwarten, daß nach diesem Erfolg die Gründung einer wirklich großen Tanzgruppe in Leipzig erfolgen kann, der dann neben den berufsmäßigen Tänzerinnen begabte Tänzerinnen der Gesellschaft angehören.

Die Hauptanteilnahme an diesem ersten der geplanten Ballettabende gehörte einer Uraufführung, dem Ballett »*Karussellfahrt*« von *Hansjürgen Wille* mit der Musik von *Friedrich Wilckens*. Der Komponist ist als einer der Führer in der modernen Tanzbewegung wohlbekannt, und zwar als einer, der immer versucht, tieferen menschlichen Gehalt in seine Tanzspiele hineinzuweben. Dabei hat sich als ein Hauptmerkmal seines persönlichen Stiles eine Form herausgebildet, die etwa in der Mitte steht zwischen Suite und Variation. Variiert wird in seinen Tanzspielen irgendein menschliches Motiv, und die Suite gibt die äußere musikalische Gestalt, an Hand deren dieses Motiv in allen Stimmungen und Affekten abgewandelt werden kann. Man erinnert sich der früher bekanntgewordenen Pantomime »*Ahasvera*« von Wilckens, die in einer sehr originellen, gleichfalls variationsartigen Form das Thema vom ewigen Juden und seiner Tochter abwandelte. Die Tochter wird für ihr Vergehen vom Vater zu ewigem Tanzen verflucht und taucht nun in den verschiedensten Zeitaltern und verschiedensten Stilen als Tänzerin auf: in Pompeji, im Zeitalter der Gotik, unter den Azteken, im Revolutionstaumel von Paris, in einem modernen Karneval und schließlich auf dem Berliner Jahrmarkt. Man braucht nur einen flüchtigen Blick auf die Konstruktion des neuen, jetzt auf der Leipziger Opernbühne uraufgeführten Werkes zu werfen, um zu erkennen, daß es sich hier um das gleiche Konstruktionsprinzip handelt. Das allgemein-menschliche Thema von Liebeswerben und Liebesleid wird in den verschiedensten Milieus abgewandelt, wobei sich der dichterische Vorwurf, des stärkeren Effektes willen, vornehmlich in den Niederungen des Lebens aufhält. Das bürgerliche Brautpaar mit allen Attributen aus Großvaters Zeiten verwandelt sich in den folgenden Bildern in Dirne und Herr, eine Blinde und einen Krüppel, ein mondänes Dutzendpärchen und schließlich in die Räuber-Anna eines Kaschemmenviertels und einen Polizisten. Die Statisterie in Gestalt der mitwirkenden Tänzer charakterisiert jeweils dieses Milieu mit aller erdenklichen Schärfe und Deutlichkeit. Dem pantomimischen Tanz werden in allen diesen Bildern reichste Möglichkeiten dargeboten und die Aufführung mit Harald Kreutzberg und Yvonne Georgi in den Hauptrollen zeigten insbesondere, was denkende Künstler aus diesem Vorwurf machen können. Wenn trotzdem der Gesamteindruck des Werkes nicht einheitlich war, so liegt das daran, daß Wilckens in diesem Stück die Grenzen des Balletts erheblich überschreitet und damit einen stilistischen Zwiespalt in das Werk hineinträgt, der seiner Wirkung notwendig abträglich sein muß. Wilckens verknüpft nämlich die einzelnen Szenen durch Zwischengesänge und Zwischensprüche eines Conferenciers (Soubrette im Smoking). Dabei soll nun aus der wirklich keine Probleme bietenden Szenenfolge des Tanzspiels eine irgendwie ethisch gesteigerte Kunstgattung werden. Mit einer gewissen Ängstlichkeit unterstrich der Conferencier die moralischen Absichten des Stückes und erreichte damit eher das Gegenteil. Ich glaube wohl, daß eine rein musikalische Verbindung der einzelnen Szenen mit Hilfe sinfonischer Zwischenspiele und ohne das menschliche Wort dem Ganzen weit zuträglicher gewesen wäre.

Rein musikalisch bleibt Wilckens seiner auch literarisch geäußerten Theorie treu, »daß Tanzmusik immer relativ primitiv sein muß«. Diese Theorie ist zweifellos richtig. Klare Rhythmen und Melodien, die plastisch gegliedert sind, und in deren Verlauf auch die musikalische Sequenz erhöhte Bedeutung erlangt, sind das Charakteristikum dieser Partitur. Eine musikalische Persönlichkeit, die vielleicht auch einmal auf anderem Gebiete als auf dem des Tanzes Bedeutungsvolles zu sagen hätte, blickt kaum in einer einzigen Stelle hindurch. Aber mit seiner sicheren Kunst musika-

lischer Illustration, seinem untrüglichen Gefühl des tänzerisch Darzustellenden ist Wilckens zweifellos einer der beachtenswertesten Führer auf dem Gebiete der zeitgenössischen Tanzpantomime.
Dieser Uraufführung gingen zwei wertvolle Erstaufführungen voraus: »*Die Erschaffung der Welt*« von *Darius Milhaud*, die in ihren formvollendeten Gruppierungen, ihrer Farbenzusammenstellung und ihrem prachtvollen harmonischen Ausklang ein besonders starker Triumph des Regisseurs Harald Kreutzberg wurde, und eine »*Groteske Tanzszene*« nach *Igor Strawinskijs* kleiner Suite Nr. 2, die den beiden gefeierten Gästen Gelegenheit gab, ein wahres Brillantfeuerwerk tänzerischen Witzes über die Zuschauer ergehen zu lassen.

Adolf Aber

MAGDEBURG: Paul *Hindemiths* lustige Oper »Neues vom Tage« mit dem revuemäßigen Textbuch Marcellus *Schiffers* wurde bei ihrer Erstaufführung im *Magdeburger Stadttheater* stürmisch bejubelt. Der ironische Witz, die geistreiche Klarheit, die verwegene Deutlichkeit der Musik Hindemiths (die bei all ihrer formalen Strenge doch durchaus den Anschluß an das lockere, immer wieder in gewollte Banalitäten sich auflösende Gewebe des Textes findet), verfehlten nicht ihre Wirkung, zumal das Magdeburger Publikum durch die bahnbrechende Pionierarbeit des städtischen Generalmusikdirektors Walter *Beck* der modernen Musik und besonders dem Werk Hindemiths längst nicht mehr fremd, geschweige denn ablehnend gegenübersteht. Beck hat nach der Tat der »Cardillac«-Aufführung und nach dem Intermezzo »Hin und Zurück« nun auch das Verdienst, »Neues vom Tage« in den Spielplan der Oper eingefügt zu haben, und zwar in einer musikalisch so delikat und szenisch so befriedigend vorbereiteten Aufführung (Regie Alois Schultheiß, Bühnenbilder Bert Hoppmann, Choreographie Alice Zickler), daß auch der so sehr ersehnte Dauererfolg hier wohl nicht ausbleiben wird. *L. E. Reindl*

MANNHEIM: Es ist in den letzten Jahren hier Sitte geworden, die neue Spielzeit stets mit einer Neuaufführung eines Opernwerks zu intradieren. Das sieht sehr forsch aus, schmeckt nach kühner Schneidigkeit. Ob es aber klug und wohlgetan ist, dies dürfte eine Frage bedeuten. Man sollte meinen, es wäre ratsamer, erst einmal unter den zuletzt übriggebliebenen Beständen der vorigen Saison aufzuräumen, die letzten Errungenschaften dieser konservierend weiter zu nützen und dann erst bei genügender Eingewöhnung und Einschulung des künstlerischen Personals auszuholen zu einem neuen Schlag. Von dem niemand weiß, ob er nicht ein Schlag ins Ungewisse, ein Griff ins Dunkle ist. Aber auch das Publikum sitzt am Beginn einer neuen Spielepoche noch ziemlich ratlos vor einer neuen, *ihm* neuen Sache. Noch fehlen ihm die Vergleichsmöglichkeiten, die Kenntnis der Relativitäten, ohne die man ein bislang unbekanntes Bühnenwerk doch nicht so recht beurteilen kann.
So stand man Tschaikowskijs *Pique Dame*, mit der man schlankweg die neue Opernspielzeit eröffnet hat, doch recht unsicher gegenüber. Man wußte nicht recht, sollte man die Sache leichter nehmen wegen des mondänen Hautgout, der über Szene und Musik lagert, sollte man sich ihr kühler gegenüber stellen wegen der verflossenen Romantik, die etwas moderig aus ihr hervortaucht, oder schließlich sollte man das Ganze als eine verspätete Emanation eines versunkenen Operngeschmacks zum endlichen Grabe geleiten.
So verdienstvoll die Leistungen unserer Sänger waren, so sauber und präzise, allerdings ohne an die letzte Perfektion heranzukommen, besonders da die musikalische Einstudierung durch *Erich Orthmann* erfolgt war, die ganz spezifische Eignung für diese larmoyante Kantilenenmusik wollte sich gerade bei einigen Hauptvertretern der männlichen und weiblichen Gesangspartien nicht nachweisen lassen. Der unzweifelbare Gewinn des Abends war die mindestens gesanglich vortreffliche Leistung von *Margarete Teschenmacher* als Komtesse Lisa.
Wilhelm Furtwängler war gekommen, um Wagners *Lohengrin* wieder einmal aus der lieblosen Entstellung, die ungeschickte, unbefugte Hände (ich deutete an, daß in den letzten Jahren immer die eigentlichen Kapellmeister den Korrepetitoren das Werk zugeschoben hatten) ihm angetan, zu erlösen. Der große Künstler, der mit der Kraft seiner Persönlichkeit stets eine Atmosphäre der Weihe um sich und um sein Tun verbreitet, erstreckte seine Restitutionsarbeit auf Solosänger, auf Chöre und auf Orchester. Er öffnete verschiedene bisher verschüttete Ensemblestellen wieder, stellte da und dort ein Tempo gehörig an seinen Platz und gab durch seinen starken künstlerischen Willen dem feineren Vortrag diejenigen Impulse, deren ein großer

instrumentaler und vokaler Körper bedarf, wenn aus der bloß handwerksmäßigen Erledigung eine weihevolle Reproduktion eines großen Kunstwerks werden soll.
Als eine Dirigentenbegabung ganz außerordentlicher Art stellte sich *Eugen Jochum* vor, der aus Kiel zu uns kam, leider aber schon vom nächsten Jahre ab an das Duisburger Musikleben als Generalmusikdirektor gefesselt ist. Jochum bringt alle guten Gaben zu einem Kapellmeister allerersten Ranges mit sich. Bisher hat man ihn nur auf dem Felde der Oper wirkend beobachten können. Seine Eignung für das Dirigententum auf sinfonischem Gebiet wird sich noch zu erweisen haben. Ich glaube nach seinem neustudierten »Siegfried«, wo er besonders die großen orchestralen Zwischenspiele wie mit lapidarer Schrift hinmeißelte, auf eine ebenso starke Eignung für die eine wie die andere Seite seiner Begabung schließen zu dürfen. Es wird über ihn noch manches zu reden sein. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die *Wagnerfestspiele* im Prinzregententheater, deren Notwendigkeit im Sinne einer stilreinen Wagnerpflege angesichts des gegenwärtig grassierenden zügellosen Experimentierens selbstherrlicher, traditionsloser Regisseure und Kapellmeister immer offenbarer wird, zeugten auch dieses Jahr von dem hohen Verantwortungsbewußtsein der führenden Männer, die sicher und überzeugt den Weg weiter schreiten, den ihnen die große von Hermann Levi und Felix Mottl geschaffene Münchener Tradition vorzeichnete. Ihre Seele war auch dieses Jahr *Hans Knappertsbusch.* Mit allem Überschwang des naiv empfindenden Musikers lebte er sich in den Partituren aus, vernachlässigte aber über diesem elementar-triebhaften Musizieren die musikalische Kleinarbeit nicht, und sein ausgeprägter architektonischer Sinn und seine konstruktive Kraft bewahrten ihn glücklich, sich in eine halt- und gestaltlose Klangschwelgerei zu verlieren. Ihm zur Seite wirkten, in Wagner bewährt, *Carl Elmendorff* und *Paul Schmitz*, und als Gast *Leo Blech.* Dem heimischen Ensemble, aus dem *Gertrud Kappel, Elisabeth Ohms, Luise Willer, Paul Bender* und *Wilhelm Rode* hervorragten, gesellten sich als prominente Gäste *Maria Olszewska, Alexander Kipnis* und *Kurt Taucher* bei. Zur Aufführung gelangten der »Ring«, »Meistersinger«, »Lohengrin«, »Tristan«, »Parsifal« und, nach langjähriger Pause wieder unter die Festspiele aufgenommen, der »Fliegende Holländer«.
Das letztgenannte Werk war kurz vor den Ferien vollkommen neu einstudiert worden. *Adolf Linnebach*, der Schöpfer der Bühnenbilder, hatte erkannt, von welch eminenter Bedeutung gerade für den »Holländer«, in dem das Meer leibhaftig mitspielt, eine liebevolle gegenständliche Ausmalung des Milieus ist, und hat für den ersten Akt ein grandioses Naturgemälde geschaffen. Sich in unendliche Weiten dehnend, beherrscht das Meer die Szene. Und wie die düstern Wogen in aller Realistik gegen die felsigen Ufer peitschen, sind auch die beiden in beträchtlichen Ausmaßen gehaltenen Schiffe bis ins kleinste Detail »echt«, ganz nach dem Willen des Meisters, der sie ja nicht naturgetreu genug haben konnte. Ein Bild der lebendigsten Wirklichkeit, wörtlich der Natur abgeschrieben. Gleicherweise schuf das Meer, mit der gespenstischen Silhouette des Holländerschiffes im Hintergrund, im dritten Akt die unheilbrütende Atmosphäre für die naturverschwisterte Tragik der beiden Menschenschicksale. Es war ein feiner Zug, selbst im zweiten Bilde das Meer durch die kleinen Fenster der in ihrer intimen Raumgestaltung anheimelnd wirkenden Spinnstube hereinleuchten zu lassen. Adolf Linnebach hat mit dieser Neugestaltung geradezu ein Schulbeispiel gegeben, wie ein verantwortungsbewußter Bühnenbildner mit frei waltender Phantasie und unter Ausnutzung der modernsten technischen Hilfsmittel auch bei Wagners streng fixierten Regieanweisungen Neues schaffen kann, ohne sich gegen den Geist des Werkes und den szenischen Willen seines Schöpfers zu versündigen. Die Spielleitung *Kurt Barrés* brachte manche gelungene Einzelheiten, enttäuschte dann aber wieder durch das zeitweise Auseinanderfallen von Musik und Szene. *Karl Elmendorff* hatte die Oper musikalisch gründlich aufgefrischt und gab der Partitur eine klanglich vornehme, rhythmisch straffe Ausdeutung. Das Werk wurde ohne Pause zwischen dem zweiten und dritten Akte aufgeführt, während eine solche nach dem ersten beibehalten blieb. Schade, daß man auf halbem Wege Halt machte und nicht dem Beispiel Felix Mottls folgte, das dieser mit seiner pausenlosen Aufführung 1901 in Bayreuth gab und dann in München wiederholte. Denn nicht nur hat Wagner selbst die Oper ursprünglich als Einakter mit drei Bildern entworfen, sondern vor allem auch kann sich das Werk erst durch das ungehemmte Aufeinander der drei Akte ganz als das aus-

wirken, was es nach Wagners Absicht sein soll: als dramatische Ballade.

Willy Krienitz

KONZERT

BASEL: Das Baseler Kammerorchester, dem neuerdings auch ein Kammerchor angegliedert wurde, hat sich unter der initiativen Leitung *Paul Sachers* in relativ kurzer Zeit zu einem bedeutungsvollen Faktor unseres Musiklebens entwickelt. Seine Veranstaltungen liegen, dank der elementaren Schaffensfreude aller aktiven Kräfte, außerhalb des gewöhnlichen Gleichschritts und wirken gerade darum so erfrischend. Der erste Versuch in großer Form galt dem eigenartig schlagkräftigen Oratorium »König David« von Arthur Honegger, das in hochachtbarer Durchdringung, technisch ausgefeilt, zu sehr starker Wirkung gebracht wurde. Sehr dankenswert war ferner eine Studienaufführung von J. Seb. Bachs »Musikalischem Opfer«, die durch Stilsicherheit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks bestach. Das Gebiet der Orgelmusik, dem sich, durch *Adolf Hamms* reife Meisterschaft, stets eine große Gemeinde zuwendet, fand in einem Zyklus von fünf Münsterkonzerten reiche und sorgsame Pflege.

Gebhard Reiner

BERNBURG: *Das 21. Anhaltische Musikfest.* Die Anhaltischen Musikfeste, gegründet zu dem Zweck, die musikalischen Kreise des Landes zu gemeinsamem Wirken zusammenzufassen, haben im Lauf der Jahrzehnte eine Bedeutung erlangt, die weit über die Grenzen Anhalts hinausgeht. Zumal seit Artur *Rother* hier an der Spitze des Musiklebens steht, sind sie zu Ereignissen geworden, die den großen rheinischen, sächsischen und westfälischen Musikfesten durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Das letzte dieser Art, das am 14. und 15. September in Bernburg stattfand, brachte zunächst Bruckners f-moll-Messe in mustergültiger Ausführung durch das Orchester des Friedrichtheaters in Dessau, die vereinigten Chöre der Kreisstädte Bernburg, Köthen, Zerbst und Dessau, und ein hervorragendes Soloquartett, bestehend aus den Damen Lotte *Leonard*-Berlin, Emmy *Neiendorff*-Dessau, Ludwig *Roffmann*-Düsseldorf und Hermann *Schey*-Berlin. Das zweite Konzert galt neuzeitlichen Tondichtern und brachte kammermusikalische Ur- und Erstaufführungen von *Ambrosius*, *Jarnach*, *Hirschberg* und *Kurt Thomas*, dessen Serenade für kleines Orchester unter *Rother* einen zündenden Erfolg davontrug. Lotte Leonard mit ihrer großen Kunst war die Solistin dieses Konzerts. Das dritte Konzert brachte außer den Kindertotenliedern von Mahler, mit denen *Hermann Schey* seine Zuhörer tief ergriff, Brahms' Schicksalslied, sowie die e-moll-Sinfonie desselben Meisters. In beiden bewies die Friedrichskapelle, die neben einer langgepflegten, traditionellen Kultur auch ausgezeichnete Solisten besitzt, daß sie unter den großen deutschen Orchestern in erster Reihe steht. Die Sinfonie wurde von Artur Rother in ganz großem Stil erfaßt und wiedergegeben. Den größten Triumph jedoch feierten beide, Orchester und Dirigent, mit der zündenden Wiedergabe des Till Eulenspiegel von Richard Strauß, die den brausenden Schlußakkord des ganzen Festes bildete. Der Beifall war ungeheuer.

v. Krosigk

BREMEN: An zwei wichtigen Stellen wird das bremische Musikleben in der kommenden Spielzeit ein neues Gesicht zeigen. *Eduard Noeßler*, der ausgezeichnete Chordirigent und Orgelmeister des Domes, tritt von seinem Amt zurück. Da er von beneidenswerter geistiger Frische und künstlerischem Tatendurst ist, bleibt dieser Entschluß zunächst ein Rätsel, dessen Lösung abzuwarten ist. Probegastspiele zur Besetzung seiner Organistenstelle sind von zwei Straube-Schülern aus Leipzig absolviert worden. Der Entscheid steht noch aus. Davon wird ebenfalls abhängen, wer in Zukunft den Lehrergesangverein leiten wird. Dann ist der hervorragende Geigenspieler *Georg Herbst*, dessen Gattin früher Primadonna am Stadttheater war, plötzlich gestorben. Die von ihm mit dem Organisten *Wilhelm Evers* in jedem Winter in der Stephanikirche veranstalteten Kirchenkonzerte für Orgel und Geige waren hochinteressant und machten die Zuhörer mit manchem hier noch nicht gehörten Werk aus der Zeit um Bach bekannt. Zur Übernahme seines Unterrichts und zur Weiterführung dieser Konzerte wird die bekannte Geigerin und Schülerin von Georg Herbst, *Hedwig Faßbaender* (Gattin des Dirigenten Dr. Hans Rohr), von München nach hier übersiedeln. Die *Philharmonische Gesellschaft* beginnt den Reigen ihrer Konzerte erst gegen Ende Oktober. Sie hat den Rahmen ihrer Kammermusikabende durch Einrichtung von zwei Zyklen mit je vier Konzerten

erweitert, da der Raum des kleinen Glockensaales nicht entfernt ausreichte, um dem Andrang des Publikums in einem Zyklus zu genügen. Ein gutes Zeichen für die Musikkultur der alten Hansestadt.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: Das *98. Niederrheinische Musikfest* nahm einen Verlauf, der in jeder Beziehung wahrhaft *festlich* war. Um die innere Berechtigung dieser Veranstaltungen stärker zu motivieren, war diesmal der erste Abend der *intimen Musik* vorbehalten. *Maria Ivogün* eroberte mit ihrer beseelten Stilsicherheit wieder alle Herzen. Als Uraufführungen erklangen je ein Kammerkonzert von *G. Ph. Telemann* (frische, zopffreie Musik) und von *Adolf Busch*. Dies Werk nutzt sehr fein den zarten Klang zweier Gamben aus. Der formale Aufbau ist durch das Betonen der einzelnen Elemente und ihren organischen Zusammenschluß in der Coda durchaus originell. Monumentale Wiedergaben der Bachschen h-moll-Messe und der Neunten von Beethoven mit guten Solisten und prachtvollem Chor und Orchester umrahmten eine weitere Uraufführung: die *»Marianischen Antiphonen«* für eine Altstimme, gemischten Chor, neun Soloinstrumente, Orgel und Orchester von *Wolfgang Fortner*. Bei dem jungen, aus Grabners Schule kommenden Komponisten ist Regerscher Einfluß hauptsächlich nur noch in der fließenden Führung der Linien erkennbar. Selbständigkeit gewinnt er dadurch, daß er gregorianische Liturgie in den Rahmen freier Linearität einspannt. Dabei werden die Grenzen der Tonalität nirgendwo gesprengt. Klanglich tote Vokalregister werden stellenweise noch durch gute Instrumentallagen zugedeckt. Im Gesamtaufbau klaffen mitunter noch kleine Brüche. Dennoch bleibt der Beweis einer ungemein starken musikalischen Beanlagung, der durch ihre freudig bejahende Kraft eine Sonderstellung gebührt. Die begabte junge Altistin *Inga Torshoff* verhalf dem Solopart zu bester Wirkung, der Chor meisterte die außergewöhnlichen Schwierigkeiten in glänzender Form. *Hans Weisbach* bewies an diesen Festtagen wieder eindeutig, daß er der berufene Führer unseres immer mehr aufblühenden Musiklebens ist.

Carl Heinzen

HAMBURG: Im Konzertbetriebe, der spät und ohne Gedränge einsetzte, haben sich die Sinfonieabende von *Eugen Papst* — als philharmonische Unternehmung, neben der ersten Reihe unter *Karl Muck* — sogleich wieder ernstem Anteil empfohlen. Auch Bachs »Aeolus«-Kantate befand sich, eine Seltenheit dahier, unter den Objekten. Still und ohne offiziöse Verlautbarung durch die »Philharmonische Gesellschaft« hat man — aus *wirtschaftlichen* Gründen — einen überraschenden Wandel eingeführt. Alle vierzehn Tage wird ein volkstümliches Konzert Freitags von der Rundfunkgesellschaft unter *José Eibenschütz'* Leitung gegeben. Verantwortlich: der Rundfunk, der für jeden der Abende (da das Philharmonie-Orchester das kleinere des Rundfunks ergänzt) 1200 Mark der Philharmonie zu erlegen hat. Gehaltlich haben die Programme bisher einem reduzierten Geschmack zu genügen gewußt. — Zum erstenmal, in der letzten der Bechstein-Unternehmungen, hat hier *Hans Knappertsbusch* (München) dirigiert: lebhaft, frisch, eigenwillig und selbstherrlich, mit aufdringlicher Zeichengebung. Zu ungunsten vor allem bei Brahms (III). Die Leistung von *Winifred Christie* präsentierte auch den neuen von Moor ersonnenen Doppelmanualflügel der Bechstein-Werke. Erfreulich, daß der berühmte volle, klare Bechstein-Ton durch komplizierteren Bau nicht tangiert worden ist.

Wilhelm Zinne

KOBURG: *Erstes Kammermusikfest der Gesellschaft der Musikfreunde*, 7. bis 9. September 1929. Als eins der kleinen alten Kulturzentren Mitteldeutschlands, in landschaftlich reizvoller Umgebung gelegen, erscheint Koburg überaus geeignet für die Veranstaltung sommerlicher Musikfeste. Die *»Gesellschaft der Musikfreunde«* konnte mit ihrem, von *Gustav Havemann* angeregten ersten Kammermusikfest einen schönen künstlerischen Erfolg verzeichnen. Die Beteiligung hätte noch stärker sein können, wenn die Ankündigungen etwas früher in die Öffentlichkeit gedrungen wären. Das Programm wendet sich bewußt an ein breites Publikum, wenn auch mit einigen Uraufführungen für das besondere Interesse der Kritik gesorgt wurde. Zum größten Teil kamen lebende Komponisten zu Worte. Den Abschluß jedes Konzertes bildete ein klassisches Werk, — ein Prinzip, das bei vorsichtiger Auswahl durchaus zu bejahen ist. Freilich müssen allzu schroffe Gegensätze vermieden werden, wie etwa das C-dur-Quintett von *Schubert* — reifstes Meisterwerk aus vollendeter Blütezeit eines Stiles — neben der noch um Gestaltung

ringenden jungen Kunst von heute. Zu dem sehr jugendlichen Oktett von *Mendelssohn* fand sich eher eine Brücke; es machte sich ausgezeichnet als glanzvolle Schlußnummer des Festes. — Auch das Es-dur-Quartett op. 109 von *Reger*, der hier wohl als Klassiker gelten darf, fügte sich gut in den Rahmen. Wie deutlich kündet doch schon diese noch ganz in alten Traditionen wurzelnde Musik von dem Stilwandel, in dessen Zeichen die Entwicklung der letzten zehn Jahre steht! — Das »Problem der Generation« machte sich in mancherlei Spielarten geltend: *Arnold Schönberg*, nur um anderthalb Jahre jünger als der »klassische« Reger, wirkte mit seinen Liedern aus Stefan Georges »Buch der hängenden Gärten« (die früher entstanden sind, als Regers op. 109!) aufs Publikum durchaus befremdend. Während Reger die überlieferten Mittel zu einer Musik von neuem Ausdruck und neuer Haltung zu prägen sucht, löst Schönberg gerade alles auf, was er an technischen kompositorischen Voraussetzungen vorfindet. Seine esoterische Kunst wird sich niemals einem großen »naiven« Hörerkreis erschließen.

Übrigens wurden die Lieder durch Frau *Margot Hinnenberg-Lefèbre*, mit Frau *Lydia Hoffmann-Behrendt* am Klavier, vorbildlich interpretiert.

Völlig unberührt von der treibenden Bewegung unserer Zeit blieben wiederum die bayrischen Komponisten Hermann Zilcher und Herm. Wolfg. von Waltershausen ganz auf dem Boden des 19. Jahrhunderts stehen. Die Marienlieder von *Zilcher*, für das begleitende Streichquartett recht unergiebig, sind für die Singstimme eine dankbare Aufgabe. Frau *Margret Zilcher* errang sich damit einen berechtigten starken Erfolg. — Sehr sauber gearbeitete Choralvorspiele und Fugen für Klavier von *Waltershausen*, für die sich *Hermann Zilcher* einsetzte, als Uraufführungen zu würdigen, fällt schwer — weil sie als solche eigentlich ein bißchen früher hätten kommen müssen! Eine ansprechende Klaviersonatine von *Max Trapp* (Uraufführung), von *Lydia Hoffmann-Behrendt* mit kultivierter Anschlagskunst und lebendigem Vortrag gespielt, hat doch so wenig musikalische Substanz und setzt den starken Anklängen an Wagner und Tschaikowskij zu wenig charakteristische persönliche Prägung entgegen, um über den Augenblick des Erklingens hinaus zu interessieren. Einen starken Eindruck hinterläßt das Streichquartett op. 14 von *Paul Höffer;* ebenfalls Uraufführung, obwohl schon vor einigen Jahren geschrieben. Es besitzt noch nicht die strenge, alles inhaltliche Geschehen meisternde Form wie spätere Kompositionen Höffers, doch ist es schon von der gleichen unbeschwerten Musizierfreudigkeit. Die tremoloartige Sechzehntel-Bewegung des ersten Satzes, das im Tanzcharakter gehaltene Allegro scherzando mit seinen übermütigen Rhythmen, die starken melodischen Spannungen im kurzen Adagio-Teil, die Starrheit des ostinaten Baßthemas im Schluß-Satz — das alles wirkt unmittelbar und zeugt von persönlicher Haltung. Freilich wurde das Werk auch mit überzeugender Konzentration der Gestaltung und mit hinreißender Verve vom *Havemann-Quartett* gespielt, das an der Ausführung des Festprogrammes den Hauptanteil übernommen hatte. Die Herren *Gustav Havemann* (1. Viol.), *Hans Michaelis* (2. Viol.), *Hans Mahlke* (Viola), *Adolf Steiner* (Violoncello) wurden den verschiedenartigen Aufgaben mit echt musikantenhafter Beweglichkeit gerecht. Zwei Streichquintette (2. Viola: Herr Hans Schröder): ein etwas sprödes, doch ehrliches und gehaltvolles Werk von *Heinz Tiessen* (op. 32), sowie besonders die großangelegte eindrucksvolle Variationenfolge op. 10 von *Phil. Jarnach* möchte man öfter hören. — Im Mendelssohn-Oktett wirkten noch mit: Frl. Marg. Lettermann (3. Viol.), die Herren Willi Steiner (4. Viol.) und Rich. Klemm (2. Violoncello). Die tiefe geistige Durchdringung der Komposition unter der impulsiven warmherzigen Führung Havemanns hielt die Spannung zwischen Künstlern und Publikum immer lebendig. *C. Auerbach*

MANNHEIM: Das große Ereignis der letzten Wochen ist die 150jährige Jubelfeier der *Musikalischen Akademie*, die das Orchester des Mannheimer Nationaltheaters nunmehr einige Wochen nach der entsprechenden parallelen Feier des Nationaltheaters begehen durfte.

Ursprünglich Hofkonzerte im kurfürstlichen Schlosse, dann Liebhaberveranstaltungen, um sich über den Wegzug des eigentlichen Hoforchesters nach München hinweg zu trösten, dann endlich Hofmusikakademien, aus denen unsere heutigen Akademiekonzerte hervorgegangen sind. Immer war das Orchester des ursprünglichen Hof- und Nationaltheaters der gebende Mittelpunkt der Institution, die sich naturgemäß erst allmählich zu einem Hort der ernsten großen sinfonischen Kunst auswuchs.

Man weiß, wie respektvoll der junge Mozart von diesem Orchester sprach, aus dem heraus durch den erfinderisch begabten Johann Stamitz angeregt, zum ersten Male größere instrumentale Kontrastwirkungen, so das berühmte Mannheimer Crescendo, erklangen. Auch die Klarinetten hat der junge Salzburger zum ersten Male hier gehört. Man sollte aber auch wissen, daß Carl Maria von Weber Orchester und Mannheimer Musikleben über alles schätzte, daß Richard Wagner und Hans von Bülow die hiesige Musikerschaft stets als den Träger des musikalischen Fortschritts qualifizierten. Und diese Fortschrittseigenschaft, diese stets lebendig mit der Zeit und ihrer Entwicklung gehende aufgeweckte Bereitschaft ist's, die das Orchester heute wie immerdar auszeichnet. Es ist ein Körper, der bei aller Geschlossenheit in sich doch außerordentlich willig und schmiegsam sich den Händen berufener Führer anvertraut und jeder Regung, ob sie von kompositioneller oder von dirigierender Seite kommt, mit einer Feinfühligkeit, mit einer Raschheit der Auffassung begegnet, die immer wieder das Entzücken schaffender Meister, genial *nachschöpferischer* (trotz Hans Pfitzner sei es gesagt) Interpreten bedeutet.

Die beiden Lachner, Franz und Vincenz, waren die straffen Kommandeure bis in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Dann kamen Ernst Frank (der durch seine Hermann Goetz-Pflege berühmt gewordene), der ausgezeichnete Emil Paur, der in jungen Jahren faszinierende Felix Weingartner. Man kann sie nicht alle nennen. Aus den letzten Jahrzehnten klingen Namen wie Artur Bodanzki, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber auf. Als einer der beliebtesten Gastdirigenten der Akademiekonzerte verehrt man hier Hermann Abendroth.

In einem dreifaltigen Festkranz jubelte die hiesige Bürgerschaft mit der konzertgebenden Körperschaft in einträchtiger Harmonie. Man hatte einen akademischen Festakt als Eröffnung vorausgeschickt, bei dem der hiesige Oberbürgermeister *Dr. Heimerich* und der badische Minister des Kultus und Unterrichts *Dr. Leers* die offiziellen Ansprachen hielten. Tief gelagerter Mittelpunkt der Feier war eine aus dichterischen Visionen bestehende Kundgebung *Jakob Wassermanns*, der die Musik vom Gesichtspunkt des geistigen Menschen aus betrachtete. Diese, die Musik selbst, kam etwas zu kurz an diesem eröffnenden Abend.

Erich Orthmann, der jetzige Chef des Orchesters, ließ Richard Strauß' festliches Praeludium aufrauschen, *Felix Weingartner*, der einstige Führer der feiernden Korporation, brachte Stamitz und Beethovens fünfte Synfonie zum Erklingen.

Diese beiden, eine D-dur-Sinfonie des alten Stamitz und Beethovens c-moll-Wurf, waren auch das Rückgrat eines tags darauf für die Bevölkerung der Stadt veranstalteten Huldigungskonzerts, das ebenfalls wieder Felix Weingartner leitete.

Am Vormittag genoß man in dem entzückenden, so ungemein stimmungfördernden Rittersaale des ehemals kurfürstlichen Schlosses allerlei künstlerische Intimitäten. Christian Cannabich mit einem reizenden Bläserkonzert, Mozart mit dem Doppelkonzert für Flöte und Harfe präludierten, am Ende kam der spirituell so fein geaderte Ernst Toch mit seinem Exotikon »Die chinesische Flöte«, deren vokalen Inhalt *Margarete Teschenmacher* mit ihrem warmgetönten Sopran glücklich ausschöpfte.

Inmitten gruppierte sich eine äußerst anregende Plauderei des Wiener Musikschriftstellers *Richard Specht*, aus deren reichem Inhalt besonders die tiefer gegründeten Ausführungen über die sogenannte Mannheimer Schule, also die Stamitz und Gefolge, positiven Gewinn abwarfen. *Wilhelm Bopp*

ZEITGESCHICHTE

NEUE WERKE

Richard Strauß hat mit dem Wiener Operndirektor Clemens Krauß Vereinbarungen getroffen, Mozarts »Idomeneus« musikalisch und textlich einer *Umarbeitung zu unterziehen*. Die Neuaufführung wird in Wien stattfinden.

Kurt Weills neue dreiaktige Oper: »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, Text von Bert *Brecht*, ist von der *Leipziger Oper* zur *Uraufführung* erworben worden.

Leigh Henry hat in einem deutschen Gefangenenlager vor vierzehn Jahren eine Oper verfaßt und in einem Bündel Wäsche aus Deutschland herausgeschmuggelt. Vom Komponisten stammt auch das Libretto, er hat die Szenerie und die Kostüme entworfen sowie auch die Balletts einstudiert. In seiner Oper, die nach der *Liverpooler* Erstaufführung auch in *Lübeck* gegeben werden soll, singen eigenartigerweise die Solisten im Orchester und die Chöre hinter der Bühne.

Karl Flick-Steger hat kürzlich eine Oper vollendet, die den Titel »*Dorian Gray*« führt und im Libretto auf den gleichnamigen Roman von Wilde zurückgeht. Das Werk wird noch in dieser Spielzeit im Stadttheater zu *Aussig* zur Uraufführung gelangen.

Manuel De Falla ist mit der Vollendung eines neuen Werkes beschäftigt, das als eine Art Oratorium oder »Sacra rappresentazione« bezeichnet werden kann. Textlich liegt der großangelegten Komposition das epische Gedicht »Atlantis« des katalanischen Dichters Jacinto *Verdaguer* (1845—1902) zugrunde, das der Musiker bearbeitet und aus der Bibel ergänzt hat.

Arthur Pichlers neues Chorwerk »Sursum corda«, Text von Gertrud von Le Fort, wird seine Uraufführung unter P. von Klenau in Wien erleben.

Felix Weingartner hat seine Sechste Symphonie vollendet, deren zweiter Satz nach den Skizzen gearbeitet ist, die Franz *Schubert* für den dritten Satz seiner h-moll-Sinfonie hinterlassen hat. Das ganze Werk ist in memoriam Franz Schuberts geschrieben, enthält aber außer der erwähnten Ausarbeitung keinerlei Zitat oder Anklang an Schubert.

Richard Wetz' neuestes Werk, ein *Weihnachtsoratorium* für Solo, gemischten Chor und Orchester, wird in Aachen unter Peter Raabe, in Erfurt unter Leitung des Komponisten, in Leipzig unter Max Ludwig und in Münster unter Dr. v. Alpenburg zur Aufführung gelangen. — Die 2. Sinfonie des gleichen Tondichters bereitet *Felix Woyrsch* für Altona vor.

J. G. Mraczek hat eine orientalische Tanzrhapsodie für Kammerorchester vollendet, deren Uraufführung im Herbst in der Schlesischen Funkstunde, Breslau, stattfindet.

Paul Höffer hat auf Anregung Herrmann *Scherchens* und im Auftrag der Ostmarken-Rundfunk-A.-G. eine »Tanzmusik für Rundfunk« geschrieben, die im November in Berlin uraufgeführt wird.

OPERNSPIELPLAN

ALGIER: Die Oper sieht ein umfassenderes Programm als bisher vor. Neben einer Reihe französischer wird auch eine größere Anzahl deutscher Opern zur Aufführung gebracht werden: »Zauberflöte«, »Figaros Hochzeit«, »Fidelio«, »Lohengrin« und »Tristan und Isolde«. Außerdem soll ein Zyklus Schubertscher Sinfonien zur Vorführung gelangen.

BAMBERG: Das *Stadttheater*, das anläßlich der Feier seines 125 jährigen Bestehens mit einer Aufführung der »Undine« von *E. T. A. Hoffmann* bewies, wie sehr es sich dem Werke seines ehemaligen Kapellmeisters verpflichtet fühlt, bringt Hoffmanns Oper *Aurora*, die bisher im Archiv zu Würzburg schlummerte, zur *Uraufführung aus dem Manuskript*.

BERLIN: Die Staatsoper Unter den Linden bereitet vor: *Giordanos* »Il re«, *Felice Lattuado's* »Le preziose ridicole« (nach Molières »Zierpuppen«), zwei Tanzschöpfungen von *Milhaud*, *Weinbergers* »Schwanda« und eine Neueinszenierung des »Parsifal«. — Die Staatsoper am Platz der Republik verheißt als Neuinszenierungen den »Hans Heiling« und, unter Klemperers Leitung, die »Zauberflöte«.

BRESLAU: Das Stadttheater (Opernhaus) kündigt an als Uraufführungen: A. Pedrollo: »Schuld und Sühne«, K. Prohaska: »Madelaine Guimard«, G. Puccini: »Die Schwalbe«. Als Erstaufführungen: M. Brand: »Maschinist Hopkins«, E. Dressel: »Armer Columbus«, Grétry: »Die beiden Geizigen«, Honegger: »Judith«, Lortzing: »Mazurkaoberst«, Pfitzner: »Das Christelflein«, Strawinskij: »Die Nachtigall« und »Der Feuervogel«, E. Wellesz: »Persisches Ballett«. Als Neu-Einstudierungen: »Don Pasquale«, »Figaros Hochzeit«, »Hoffmanns Erzählungen«, »Rosenkavalier«, »Salome«.

DARMSTADT: Erstaufführungen: »Angelina« von Rossini, »Simone Boccanegra« von Verdi, »Meister Pedros Puppenspiel« von De Falla. »L'heure espagnole« von Ravel, »Christoph Columbus« von Milhaud, »Ödipus Rex« von Stawinskij, »Neues vom Tage« von Hindemith, »Der Musikant« von Bittner, »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« von Weinberger; als Neuinszenierungen: »Don Giovanni«, »Der Vampir«, »Der fliegende Holländer«; Tanzaufführungen: »Das Alexanderfest« von Gluck, »Fürst Polchnikoff« von Glinka, »Liebeszauber« von De Falla, »Mechanisches Ballett« von Antheil.

ESSEN: Für die kommende Spielzeit sind geplant: Strawinskij: »Oedipus Rex«, Kurt Weill: »Mahagonny«, Berg: »Wozzeck«, Pfitzner: »Rose vom Liebesgarten«, und Richard Strauß: »Intermezzo«.

KÖNIGSBERG: Das *Opernhaus* sieht folgende Novitäten vor: Siegfried Wagner: »An allem ist Hütchen schuld« (unter persönlicher Leitung des Komponisten); Wolff-Ferrari: »Sly«; Richard Strauß: »Ariadne auf Naxos«; Busoni: »Turandot«; Berg: »Wozzeck«. Ferner ist die deutsche Uraufführung von Cherubinis Oper »Abenceragen« geplant. Im Rahmen der im Vorjahre von dem neuen Intendanten begonnenen systematischen Mozart- und Wagner-Erneuerung werden »Figaros Hochzeit«, »Cosi fan tutte«, »Tannhäuser« und die »Meistersinger« neu einstudiert. Verdi ist durch Neuinszenierungen des »Troubadour« und »Don Carlos« vertreten. Tanzgruppe: Glucks »Orpheus«, Strawinskijs »Petruschka« und Beyers »Puppenfee«.

LEIPZIG: Erstaufführungen und Neuinszenierungen: »*Boris Godunoff*«, »*Lucia von Lammermoor*«, »*Lohengrin*«, »*Der Corregidor*« und »*Der Wasserträger*«. Außerdem die Tanzspiele »*Die Erschaffung der Welt*« von Milhaud, »*Karussellfahrt*« von Wilckens (Uraufführung) und eine Tanzszene nach der zweiten *Suite von Strawinskij.* Ein Tanzabend bringt »*Petruschka*« und die *Pulcinella-Suite* von *Strawinskij.* Als *Uraufführungen* wurden erworben: *Ernst Krenek:* »*Das Leben des Orest*«, Große Oper in fünf Akten, *Kurt Weill:* »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, Oper in drei Akten, *Erwin Dressel:* »*Der Rosenbusch der Maria*«, eine Legende in vier Bildern. Ferner als deutsche Uraufführung die Oper »*Robinson*« von *Jacques Offenbach.*

MANNHEIM: Das Nationaltheater wird »*Die Rückkehr*« von Darius *Milhaud* zur deutschen Uraufführung bringen.

OLDENBURG: Erstaufführungen: »Ezio« von Händel, »Boris Godunoff« von Mussorgskij, »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« von Weinberger, »Heimliche Ehe« von Cimarosa, »Der Mantel« von Puccini, »Macht des Schicksals« von Verdi, »Oberon« von Weber, »Aufstieg und Untergang der Stadt Mahagonny« von Weill, »Neues vom Tage« von Hindemith.

PARIS: Hier ist ein *Richard-Strauß-Zyklus* in Aussicht genommen. Die Aufführungen werden im Théatre des Champs Elysées stattfinden.

STUTTGART: Die Staatsoper will Verdis »Sizilianische Vesper« in Kürze dem Spielplan einverleiben.

KONZERTE

BADEN-BADEN: Das Städtische Orchester wird 12 Sinfoniekonzerte absolvieren: *Ernst Mehlich* hat ein fesselndes Programm aufgestellt und namhafte Solisten gewonnen.

BERLIN: Der »*Verein zur Pflege der Kirchenmusik in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*« (musikalische Leitung: Fritz Heitmann) wird in drei großen Orgelabenden einen Überblick über das Orgelschaffen *Bachs* (1. Jugendwerke und frühe Werke der Weimarer Zeit, 2. spätere Werke der Weimarer und Werke der Cöthener Zeit, 3. Werke der Leipziger Zeit) bieten. Drei weitere Abende bringen je zwei Orgelkonzerte mit Orchester und ein Concerto grosso von *Händel.* An der Orgel *Fritz Heitmann.*

BRÜSSEL: Die Concerts Ysaye melden eine große Reihe von Veranstaltungen, u. a. wird Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern auftreten. *Ysaye,* nun wieder gesund und tätig, übernimmt die Leitung von vier Sinfoniekonzerten.

DORTMUND: *Wilhelm Sieben* verspricht für seine Städt. Konzerte ein sehr reichhaltiges Programm; wir sehen neben den Werken der Altmeister Tonschöpfungen von Mahler, Pfitzner, Heger, Dalcroze, H. Unger, Hindemith, Trapp, R. Mengelberg, I. G. Mrazek, Gal, Reznicek, Atterberg, H. H. Wetzler verzeichnet.

HAMBURG: In den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft (Leitung: Karl *Muck* und Eugen *Papst*) gelangen an modernen Orchesterwerken zur Aufführung: Atterberg: 6. Sinfonie C-dur, Bloch: Concerto grosso m. obl. Klavier, Braunfels: Tedeum, Casella: Scarlattiana, Erdlen: Passacaglia und

Fuge, Graener: Comedietta, Hindemith: Musik für Blasinstrumente, Kodaly: Hary Janos-Suite und Psalmus hungaricus, Mahler: Siebente Symphonie, Respighi: Römische Feste, Skrjabin: Poême de l'Extase, Strawinskij: Feuervogel-Suite.

HANNOVER: Die Programme der Sinfoniekonzerte unter *Rudolf Krasselt* im Opernhaus enthalten als Neuheiten: Emil Bohnke: Thema und Variationen, Paul Kletzki: Zweite Sinfonie (g-moll), Walter Braunsfels: Don Juan-Variationen, A. Busch: Mozart-Variationen, Borodin: 2. Sinfonie (h-moll), Zoltan Kodaly: Hary Janos-Suite, Heinrich Kaminski: »Magnificat«, Hermann Wetzler: Tänze aus der Oper »Die baskische Venus«.

JENA: Die von Willy Eickemeyer geleitete Konzertreihe »Musik der Lebenden« brachte u. a. Werke von Respighi (Violinsonate h-moll), Schönberg (Klavierstücke op. 11 und 19), Ernst Toch (Sonate op. 47 und Burlesken für Klavier) und Rud. Peters (Variationen für 2 Klaviere op. 10). In die Ausführung teilten sich Willy Heuser (Violine), Lehrer am Jenaer Konservatorium, Wilh. Gonnermann und Fritz Löbnitz (Klavier).

KARLSRUHE: Das Erste *Badische Brucknerfest* vom 6. bis 10. November wird nach einem einleitenden Vortrag *Karl Grunskys* die 5. Sinfonie an zwei Flügeln darbieten. Unter Mitwirkung der vereinigten Orchester des Badischen Landestheaters und des Freiburger Stadttheaters sowie der Karlsruher Chorvereinigung und des Badischen Kammerchores kommen sodann die schönsten a-cappella-Chöre von Bruckner, seine 1., 5. und 8. Sinfonie und die große f-moll-Messe zur Aufführung, daneben, als Bruckner verwandtes Werk, Franz Philipps »Friedensmesse«. Am 7. November findet in der St. Stephanskirche unter Leitung von Franz Philipp eine kirchenmusikalische Andacht statt, die ein Vorspiel und eine Fuge in c-moll für Orgel, ergänzt und bearbeitet von Franz Philipp, mehrere a-cappella-Chöre und das Streich-Quintett in F-dur umfaßt. Als Veranstaltung des Badischen Landestheaters führen am 8. November im großen Saal der Festhalle die vereinigten Orchester des Badischen Landestheaters und des Freiburger Stadttheaters, voraussichtlich unter Leitung von Karl Muck, ein Sinfoniekonzert auf, in dem die 1. Sinfonie in c-moll und die 8. Sinfonie in c-moll wiedergegeben werden.
Nach den Vorstandssitzungen des Badischen Brucknerbundes und der Internationalen Brucknergesellschaft sowie der Mitgliederversammlung der beiden Brucknerorganisationen werden im großen Saal der Festhalle unter Leitung von Josef Krips und Franz Philipp als zweites Sinfoniekonzert die 5. Sinfonie Bruckners und hierauf Franz Philipps »Friedensmesse« zum Vortrag gebracht. Schließlich bringt der 10. November unter Leitung von Heinz Knöll die Aufführung der Großen Messe in f-moll, bei der sämtliche Orchester und Chöre sowie bedeutende Solisten mitwirken.

KIEL: In den Konzerten des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins gelangen im Winter 1929/30 unter Leitung von Dr. *Stein* folgende Werke zur Aufführung: Bruckners 9. Sinfonie, Mahlers 1. Sinfonie, Regers Konzert im alten Stil, R. Strauß' Tageszeiten, Graeners Cellokonzert, Schönbergs Kammersinfonie und Lied der Waldtaube (Gurrelieder), H. H. Wetzlers Baskischer Tanz, K. v. Wolfurts Tripelfuge, J. Weismanns Suite für Klavier und Orchester, G. Rafaels Orchestervariationen; Klavierkonzerte von Strawinskij, Hindemith, Erdmann. W. v. Bartels' Flötensuite, K. Marx' Konzert für 2 Violinen, H. Kaminskis Concerto grosso; Bachs Hohe Messe, Händels Psalm 112, Wolfrums Weihnachtsmysterium, K. Thomas' Kantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt«, A. Knabs Zeitkranz.

KREFELD: In den von *Rudolf Siegel* geleiteten städtischen Sinfoniekonzerten und Konzerten der Konzertgesellschaft ist u. a. die Aufführung folgender Werke vorgesehen: *Franz Liszt*: Die heilige Elisabeth, *Schumann-Pfitzner:* Frauenchöre, *Bruckner:* 9. Sinfonie, *Braunfels:* Orgelkonzert, *Busoni:* Turandot-Suite, *Hindemith:* Konzertmusik für Blasorchester, *Jarnach:* Vorspiel für Orchester, *Wunsch:* Sinfonie, *Hugo Kaun:* »Der Steiger«, Ouvertüre: »Juventuti et Patriae«, *Pierre Maurice:* Islandfischer, *Ernst Toch:* Klavierkonzert, *Strawinskij:* Kleine Suite, *Casella:* Scarlattiana, *Prokofieff:* 3. Klavierkonzert.

LANDAU: *Karl Meister* bereitet mit dem Chor und dem Orchester des Landauer Gymnasiums eine Aufführung von Haydns Schöpfung vor, bei der ausschließlich jugendliche Kräfte mitwirken. Auch die Solopartien werden von jungen, dem Gymnasium zugehörenden Stimmen übernommen werden.

MÜNCHEN-GLADBACH: Der *Bachverein* (Leiter: August Herchet) bringt eine »Abendmusik« von Buxtehude: »Ihr lieben Christen, freut euch nun«, in der Bearbeitung

von August Herchet, für Soli, Chor, Streichinstrumente und Orgel zur Uraufführung aus dem Manuskript, und die Matthäuspassion von Johann Theile in der Neuherausgabe von Erhard Krieger.

MÜNSTER: Das städtische Orchester beging die Wiederkehr seiner vor zehn Jahren erfolgten Gründung mit einem Festkonzert in der Stadthalle unter Leitung seines Begründers *Fritz Volbach* als Gast und seines jetzigen Führers *Richard von Alpenburg.* Diesem Auftakt werden sieben weitere Städtische Konzerte folgen, die unter Alpenburgs Leitung eine Überschau bieten sollen über die Schöpfungen der Klassiker, ohne die Werke der jungen Generation zu vernachlässigen. Auf dem Programm stehen die Namen: Reger, Grabner, Weinberger, Korngold, Rüdinger, Strauß, Ebel u. a. Daneben werden acht Musikvereinskonzerte in Aussicht gestellt, die Kompositionen von Casella, Strawinskij, Wetz, Thomas, Respighi, Lechthaler, Hasse u. a. neben dem bewährten alten Repertoire bieten werden. Eine Corona erster Solisten hat sich die Leitung gesichert.

REMSCHEID: In den acht städtischen Konzerten kommen u. a. Werke von Bruckner, Strauß, Brahms, Mahler, Reger, Dvorak, Atterberg, Hindemith, Pfitzner zu Gehör. Bedeutende Solisten sind gewonnen.

SAARBRÜCKEN: Acht Konzerte stehen in Aussicht. *Felix Lederer* mischt Kompositionen von Strauß, Debussy, Toch, Albeniz, Kodaly, Krenek, Pfitzner mit klassischen Tonwerken.

STETTIN: Der Musikverein unter *Rob. Wiemanns* Leitung sieht drei Chor- und zwei Sinfoniekonzerte vor. Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Wolfrum, Bruckner, Tschaikowskij, R. A. Kirchner bestreiten das Programm. Die Volkssinfoniekonzerte werden moderne Werke aufweisen.

WINTERTHUR: Das Musikkollegium hat als Dirigenten seiner 22 Konzerte Künstler von hohem Ruf verpflichtet. Scherchen, Weingartner, Andreae, Hösslin, Busch, Radecke, Wolters, Burren, Arbos, Disler sind die Führer. Die Programme bieten außerordentliches in bunter Fülle. Wichtige Solisten wirken mit.

* * *

Paul Graeners »Comedietta« wird auch in Berlin zur Erstaufführung gelangen. Die Erstaufführung des Werkes in den Vereinigten Staaten findet demnächst unter *Ossip Gabrilowitsch* in Detroit statt.

Paul Kletzkis neues Orchesterwerk, op. 20 Orchestervariationen, hat *Wilhelm Furtwängler* zur Erstaufführung in Hamburg und Berlin angenommen. Ein weiteres Werk Paul Kletzkis, op. 21: Introduktion und Rondo für Violine und Klavier, wird von *Georg Kulenkampff* in Warschau, Riga, Helsingfors, Viborg, Moskau und Leningrad gespielt.

Hans Wedigs Orchestersuite op. 3, die in Aachen, Barmen, Bonn, Dortmund und Münster aufgeführt wurde, gelangt im kommenden Winter in Berlin, M.-Gladbach, Osnabrück, Oberhausen und Hamborn sowie im Kölner und Frankfurter Rundfunk zur Aufführung.

Peter Epstein veranstaltete in der Schlesischen Funkstunde und im Süddeutschen Rundfunk eine Stunde »Neue Klaviermusik für Kinder«. Nach einem einleitenden Vortrag kamen Werke von J. Haas, D. Dushkin, E. Toch, H. Reutter, A. Gretchaninoff, F. Finke, F. Petyrek und A. Casella zu Gehör.

AUS DER KLAVIERINDUSTRIE

Unter Führung der Gebr. Niendorf Pianofortefabrik Akt.-Ges. in Luckenwalde finden seit dreiviertel Jahren Verhandlungen mit mitteldeutschen und Berliner Firmen der gleichen Art über einen Zusammenschluß statt. Bis zu gewissem Grade ist bereits mit der Braunschweiger Firma Zeitter & Winkelmann durch Abmachungen über den Verkauf eine Gemeinschaftsarbeit eingeleitet worden. Näheres dürfte demnächst von den beteiligten Firmen offiziell mitgeteilt werden, da die Verhandlungen nunmehr in ein vorgerücktes Stadium gekommen zu sein scheinen. Vorläufig hüllt man sich über den Kreis der Beteiligten allerdings in Schweigen, insbesondere auch, welche Fabriken stillgelegt werden sollen. Es dürfte außer Aktiengesellschaften auch offene Handelsgesellschaften in Betracht kommen, und der kapitalmäßige Umfang des neuen Unternehmens scheint deshalb einiges Kopfzerbrechen zu verursachen. Die Notwendigkeit einer Rationalisierung der 200 bis 300 Firmen, die sich mit der Klavierherstellung befassen, besteht auch heute fort. Der in den letzten Jahren stets gesunkene Pianoverkauf dürfte im laufenden Jahr wieder einen Rückgang erfahren, während der Absatz von Flügeln, wenigstens soweit das Ausland in Betracht kommt, noch etwas steigende Tendenz aufweist. Für die ersten acht Monate des Jahres liegen folgende Ausfuhrziffern vor:

	1928 Menge	1929 Menge	Wert in Mill. M
Klaviere	18946 Stück	17531 Stück	17,47
Flügel	2195 „	2869 „	6,56
Klavierteile	5269 dz.	5550 dz.	0,93
Mechaniken	19979 Stück	17289 Stück	1,58
Klaviaturen	4914 „	4910 „	0,45
			27,00

England hat die vor dem Kriege erhebliche Einfuhr von Klavieren durch die McKenna-Zölle bekanntlich stark gedrosselt. Da diese vorläufig bis zum 1. April 1930 laufen, besteht eine leise Hoffnung, daß alsdann eine Ermäßigung eintritt und die deutsche Einfuhr wieder verstärkt werden kann. Von den oben aufgeführten 2869 Flügeln gingen immerhin noch 622 nach Großbritannien.

TAGESCHRONIK

Eine unbekannte Messe Mozarts hat der Chordirektor Bernhard *Nefzger* in dem Notenarchiv der Pfarrkirche zu Baden bei Wien aufgefunden. Das Titelblatt auf der bezifferten Orgelstimme lautet: »Harmonie-Messe in B und Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Viola, 2 Klarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Violone und Violoncello, und Organo, Authore W. Amadeo Mozart.« Da Mozart im Jahre 1791 vom Juli bis Oktober in Baden wohnte und mit dem damaligen Regens chori Stoll (für welchen er bekanntlich das »Ave verum« schrieb) sehr befreundet war, ist es immerhin möglich, daß er ihm diese Messe sowie viele andere Kirchenwerke zum Geschenk machte.

Das Mozarthaus in Prag, das bis vor kurzem dem Mozarteum in Salzburg gehörte, ist jetzt durch Kauf in den Besitz der »Mozartgemeinde der tschechoslowakischen Republik« übergegangen, die Deutsche und Tschechen gemeinsam umfaßt. Das baulich arg vernachlässigte Haus soll nun würdig instand gesetzt und ein darin untergebrachtes Mozartmuseum ausgestaltet werden.

Ein Bellini-Museum ist in Catania, und zwar im Geburtshaus des italienischen Komponisten eröffnet worden. Das Museum enthält eine geschlossene Sammlung der Musik-Manuskripte des Komponisten sowie eine stattliche Anzahl von Bildnissen Bellinis.

Die Staatsregierung in Mecklenburg-Strelitz hat dem 1921 in Neustrelitz verstorbenen *Engelbert Humperdinck* anläßlich der Wiederkehr seines 75. Geburtsjahres eine Gedenktafel gestiftet.

Während der Brucknerwoche vom 5. bis 12. November in Karlsruhe wird in den Räumen der Badischen Hochschule für Musik eine *Ausstellung von Original-Manuskripten*, Werken und Erinnerungen Bruckners gezeigt, wie sie in dieser Auswahl und in diesem Umfange in Deutschland noch nicht ermöglicht worden war.

Halm-Gesellschaft. Der Tod des in weiten Kreisen verehrten Musikers *August Halm* hat den Anlaß gegeben, alle Freunde seines Werks in einer Gesellschaft zusammenzuschließen, die ihre Aufgabe zunächst darin sieht, die Veröffentlichung der hinterlassenen Werke (mehrere Streichquartette, Bühnenmusik, Lieder) und den Neudruck der seit langer Zeit vergriffenen Klavierwerke zu ermöglichen. Sitz der Gesellschaft ist die »Freie Schulgemeinde, Wickersdorf«, die Aufruf, Satzungen versendet und Beitrittserklärungen (Mindestbetrag *10 Mark* jährlich) entgegennimmt. Gleichzeitig hat sich in Stuttgart ein Württembergischer »Halm-Bund« konstituiert, der der Gesellschaft angeschlossen ist, und der es sich zur besonderen Aufgabe gemacht hat, durch Aufführungen und Feiern das Verständnis für die Bedeutung des Halmschen Werkes in immer weitere Kreise zu tragen. (Geschäftsführer Dr. Pfeiffer, Stuttgart, Silberburgstraße 120.)

Reorganisation des Berliner Philharmonischen Orchesters. Nachdem der Magistrat beschlossen hatte, den Stadtsyndikus zur Übernahme eines Geschäftsanteils des Berliner Philharmonischen Orchesters G. m. b. H. in Höhe von 36000 Mark für die Stadt Berlin und eines weiteren Anteils von 7200 Mark (des evtl. späteren Anteils Preußens) zu ermächtigen, wurden Stadtsyndikus Lange und Frau Stadträtin Kausler als Vertreter des Magistrats Berlin in den Aufsichtsrat des Berliner Philharmonischen Orchesters G. m. b. H. gewählt. Die Haftpflichtgrenze der Arbeitsgemeinschaft wird auf höchstens 480000 Mark festgesetzt. Damit ist die Umbildung des Philharmonischen Orchesters endgültig abgeschlossen.

Das Kuratorium des *Mendelssohn-Bartholdy*-Preises für 1929 hat unter Vorsitz des Direktors Prof. Schreker den Preis für ausübende Tonkünstler den Herren Richard *Laugs* und Julian *Karolyi* (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin bzw. am Landeskonservatorium in Leipzig) zugesprochen. Den Preis für Komponisten erhielt der Studierende der Hochschule für Musik in Berlin Herr Dr. Herbert *Marx*.

Toscaninis Nachfolger. Die bisherigen Nachrichten über die Nachfolge Arturo Toscaninis

an der »Scala« in Mailand scheinen verfrüht gewesen zu sein. Zwar steht fest, daß neben Dirigenten-Gastspielen von *Richard Strauß* und *Fritz Reiner* der Italiener *Victor de Sabata* an das Dirigentenpult der Scala kommen wird. Über die eigentliche Nachfolge Toscaninis als künstlerischer Leiter des großen Unternehmens ist aber bis jetzt noch verhandelt worden, und zwar soll *Antonio Guarnieri* das verantwortungsvolle Amt übernehmen. Guarnieri ist angeblich von Toscanini selbst vorgeschlagen worden. Er war bereits früher mehrere Male und zuletzt in der Spielzeit 1923 an der »Scala« neben Toscanini tätig. Aber die Reibungen zwischen diesen beiden starken Persönlichkeiten waren zu heftig, um ein gedeihliches Arbeiten zu ermöglichen. Wenn Guarnieri jetzt die Leitung der »Scala« übernimmt, so darf man hoffen, daß Italiens größtes Operntheater auf der Höhe seiner Leistungen bleiben wird. *W. D.*

Felix Weingartner, der seit Beginn der Spielzeit 1928/29 beratend dem Vorstand der Genossenschaft des Baseler Stadttheaters angehörte, ist zu Beginn der Saison 1929/30 von dieser Stellung zurückgetreten. Seine künstlerische Tätigkeit am Baseler Stadttheater bleibt davon jedoch unberührt; er wird wie bisher eine Reihe von Opernvorstellungen dirigieren.

Da nach dem Fortgang von Clemens Krauß an die Wiener Staatsoper noch kein Dirigent an das *Frankfurter »Museum«* berufen ist, hilft sich die Direktion in diesem Jahre mit Gastdirigenten. Es werden Busch, Böhm, Dobrowen, Edwin Fischer, E. Jochum, Cl. Krauß und der neue musikalische Leiter der Oper, Steinberg, sowie Richard Strauß und Bruno Walter dirigieren.

Georg Schneevoigt ist zum Dirigenten der lettländischen Nationaloper in Riga, wo er bereits vor dem Krieg viele Jahre das sinfonische Orchester leitete, ernannt worden.

Hans Oppenheim, bisher Operndirektor in Würzburg, wurde als erster Kapellmeister an das Opernhaus in Breslau verpflichtet. *Helmut Seidelmann* verläßt Breslau und folgt einem Ruf an das Opernhaus in Frankfurt a. M.

Dem planmäßigen a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., Dr. Willibald *Gurlitt*, sind Amtsbezeichnung und akademische Rechte eines ordentlichen Professors verliehen. Gurlitt war Schüler und Assistent Hugo Riemanns und lehrt seit 1919 an der Freiburger Universität, wo er Direktor des von ihm gegründeten Musikwissenschaftlichen Instituts ist.

An der Gießener Universität wurde ein Musikhistorisches Seminar eröffnet, dessen Leitung dem Musikhistoriker *Rudolf Gerber*, Schüler und langjährigen Assistenten Hermann Aberts übertragen wurde.

Lothar Wallerstein ist zum stellvertretenden Direktor der Wiener Staatsoper ernannt worden. Als erste Neueinstudierung sind die »Meistersinger« unter Leitung von Clemens Krauß und Lothar Wallerstein aufgeführt worden.

Die städtischen Bühnen von *Frankfurt a. M.* haben den Vertrag mit dem Dekorationsmaler Ludwig *Sievert* auf weitere drei Jahre verlängert. Indessen wird Sievert am *Wiener* Operntheater als Gast tätig sein und bei Neuinszenierungen der »Meistersinger« und von »Cosi fan tutte« als künstlerischer Beirat mitwirken.

Hedwig Faßbaender, die Münchner Geigerin, hat einen Ruf nach Bremen angenommen. Sie tritt dort an Stelle des verstorbenen Geigenpädagogen Professor Georg Herbst.

Hans Rohr, der im Verein mit Ferdinand Löwe Herbst 1924 die Münchner Bruckner-Centenar-Feier, 1927 mit Knappertsbusch und Hausegger die Beethoven-Feier (Missa solemnis) und ebenso das XV. Deutsche Bachfest, München 1927, dirigiert hatte, wird von Berlin und Bremen aus seinen Verpflichtungen sowohl als Dirigent wie als Kammermusikspieler nachkommen.

Alfred Sittard, Organist an der St. Michaeliskirche Hamburg und Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, gab auf Einladung des Direktoriums der Weltausstellung *in Barcelona* auf der großen Walcker-Orgel zwei Einweihungs-Konzerte.

Dem *Mayer-Mahr-Trio* ist der als Nachfolger Piatigorskis in das Berliner Philharmonische Orchester berufene Solocellist Joseph Schuster beigetreten.

Anläßlich des 25jährigen Bestehens wurde dem unter Leitung des Generalmusikdirektors *Hans Gelbke* stehenden mit dem Konservatorium verbundenen Musiklehrer-Seminar in M.-Gladbach von der Regierung die Staatliche Anerkennung verliehen.

Das frühere *Premyslav-Quartett* ist wieder ins Leben getreten. Die Vereinigung wird demnächst in Königsberg, wohin Premyslav berufen wurde, vor die Öffentlichkeit treten.

Den *Magdeburger Domchor* wird seine nächste Konzertreise nach Hamburg und Hannover führen; eine größere Reise durch Süddeutschland in die Schweiz soll folgen.

Der *Scheinpflugsche Chor* (Dirigent: Arnold Ebel) bringt zur Aufführung: Das Deutsche Requiem von Joh. Brahms, die Krönungsmesse von Mozart, die Chorfantasie von Beethoven und Kantaten von Bach. Außerdem wird der Chor Anfang Dezember unter Generalmusikdirektor Dr. Ernst Kunwald Beethovens 9. Symphonie singen.

In der Hauptversammlung der *Genossenschaft deutscher Tonsetzer* wurde eine völlige Einigung im Sinne der traditionellen Bestrebungen der Genossenschaft deutscher Tonsetzer erzielt. Der neu gebildete Vorstand umfaßt Richard Strauß, Max Butting, Hugo Rasch, Arnold Ebel, Heinz Tiessen. Die Leitung der verschiedenen Urheberrechtsanstalten liegt in den Händen von Julius Kopsch.

Das Kuratorium der württembergischen *Hochschule für Musik in Stuttgart* hat Karl Wendling an Stelle des von Stuttgart nach Berlin verzogenen Wilhelm Kempff zum Direktor der Hochschule ernannt.

Die Württ. Hochschule für Musik in *Stuttgart* veranstaltete auf Veranlassung des Kultministeriums, des Schwäb. und des Arbeitersängerbundes einen Fortbildungskursus für Chorleiter. Es waren 165 Meldungen eingelaufen, von den 47 berücksichtigt werden konnten. In den Lehrstoff teilten sich namhafte auswärtige Dozenten.

Die Badische Hochschule für Musik in *Karlsruhe* hat für das Winter-Semester neben neuen Kursen in allen Fächern weitere Bereicherungen des Unterrichtsplanes vorgesehen. Um den musikalischen Kreisen der Stadt und der Umgebung Anregung zu verschaffen, werden die verschiedenen Kurse, insbesondere die musikwissenschaftlichen Vorlesungen, Gasthörern zugänglich gemacht.

Der *Berliner Tonkünstler-Verein*, die Berliner Ortsgruppe des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hielt ihre diesjährige Hauptversammlung ab. Der Vorsitzende *Arnold Ebel* verwies auf die wichtigsten Ereignisse auf dem Gebiet der öffentlichen Musikpflege. Im Mittelpunkt des Interesses stehen die Frage der musikalischen Jugendbewegung und die Frage der Zusammenarbeit zwischen den Vertretern der Schul- und Privatmusik. Die drei Vorsitzenden *Arnold Ebel*, *Kurt Schubert* und *Willy Rott*, wurden wiedergewählt.

Den 80. Geburtstag begingen kürzlich *Willem de Haan*, der angesehene Tondichter der älteren Generation, ehedem lange Zeit Hofkapellmeister in Darmstadt, und der unvergleichliche und unvergessene Klarinettist der Berliner Staatskapelle *Oskar Schubert*. Der hervorragende Orgelkünstler und langjährige Lehrer am Institut für Kirchenmusik zu Berlin, *Artur Egidi*, konnte kurz zuvor seinen 70. Geburtstag feiern.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Leopold Hirschberg* ist am 28. September in Berlin verschieden. Am 6. Dezember 1867 in Posen geboren, wandte sich Hirschberg, der in Berlin, München, Königsberg studierte, der Medizin zu. Er hat in Berlin viele Jahre als Arzt praktiziert. Neben diesem Beruf waren es aber zwei andere Gebiete, denen er seine ganze Schwärmerei widmete: der Bibliophilie und der Musik. Als vermögender Mann schaffte er sich eine vielbewunderte Bücherei, die, überreich an seltenen Drucken, vornehmlich an Erstausgaben, die Preußische Staatsbibliothek derartig lockte, daß sie den Hauptbestand der Schätze erwarb. Der Kern der Sammlung ist der romantische Kreis, der hier lückenlos vertreten ist. Die Romantiker waren auch das Zentrum seines Forschungseifers im Hinblick auf die Musik. Alles, was Weber, Marschner, Loewe, Schumann, Wagner hieß, war Hirschbergs Domäne. Er hat diesen Meistern nicht nur mehrere Bücher gewidmet, sie waren auch das Thema seiner zahlreichen Aufsätze, von denen unsere Zeitschrift so manchen veröffentlichte. Verliert die Humboldtakademie, deren Dozent für Musikwissenschaft der Verblichene seit 1900 gewesen, eine ihrer tätigsten und lebendigsten Lehrkräfte, so wird auch die wissenschaftliche Musikliteratur den unermüdlichen und leidenschaftlichen Sprecher für sein Spezialgebiet als herben Verlust beklagen.

BIELEFELD: Der Musikdirektor und Bachforscher Wilhelm *Lamping* ist im Alter von 86 Jahren *gestorben*.

INNSBRUCK: Im 76. Lebensjahr entschlief Frau *Mathilde Kerer*, geb. *Keil*, die in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Münchener Hoftheater gefeiert wurde.

WIEN: Hier starb im Alter von 61 Jahren der Opernregisseur *Hans Breuer*. Breuer stammte aus Köln. Er war der unvergleichliche Mime in den Bayreuther Festspielen von 1896. Mahler holte ihn 1900 an das Wiener Operntheater, wo er zuletzt als Regisseur tätig war.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Bax, Arnold: II. Symphony. Murdoch, London.

Brusselmans, M.: Symphonie (F) dans le style classique. Salabert, Paris.

Halffter, E.: Sonatina. Ballet en 1 acte. Eschig, Paris.

Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 67 Nr II, Suite für Rundfunk; op. 69 Sinfonietta für Kammerorch., noch ungedruckt.

Zador, Eugen: Variationen über ein ungarisches Volkslied. Ries & Erler, Berlin.

b) Kammermusik

Bax, Arnold: III. Sonata f. Viol. and Pfte. Murdoch, London.

Castelnuovo-Tedesco, Mario: Trio (G) p. Pfte, V. e Vc. Ricordi, Milano.

Villa-Lobos, H.: I. Sonate-Fantaisie (Désespérance) p. Viol. et Piano. Eschig, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Anzoletti, Marco: op. 125 12 Studi p. Viola. Ricordi, Milano.

Broqua, Alfonso: Evocaciones Criollas p. Guitare seule. Eschig, Paris.

Casabona, F.: Suggestôes. 6 Pezzi p. Pfte. Ricordi, Milano.

Chaminade, C.: La nef sacrée, recueil de pièces p. Orgue ou Harmonium. Enoch, Paris.

Classiques Espagnols p. Piano. 2. recueil (17 Sonates etc.) p. p. Joaquin Nin. Eschig, Paris.

Hennessy, Swan: Quatre Morceaux p. Saxophone-alto ou Alto et Piano. Eschig, Paris.

Lavin, Carlos: Suite Andine p. Piano. Eschig, Paris.

Mackenroth, Hans: Mein schlichtes Buch für kleine und große Musikanten. (F. Klav.); op. 6 Träumereien am Klavier. H. Mackenroth, Berlin-Britz.

Mortari, V.: Preludio e Rondo p. Viol. e Pfte. Ricordi, Milano.

Pilati, M.: Fughe e Fughette p. Pfte. Ricordi, Milano.

Pujol, E.: Etudes; Trois morceaux Espagnols; Impromptu. P. Guitare seule. Eschig, Paris.

Romanette, J.: Deux Préludes p. Piano. Eschig, Paris.

Straus, Erwin: op. 1 Sonatine de jazz; op. 2 Trois études de jazz. P. Piano. Eschig, Paris.

Tansman, A.: Recueil de Mazurka p. Piano. Eschig, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Kanzlsperger, Max: op. 55 Herzog Hofnarr in 2 Akten. Ortolf & Walter, Straubing.

Schmalstich, Clemens: op. 80 Witzenspitzel. Ein heiteres Märchenspiel (nach Cl. Brentano) von Emma Böhmer u. Georg Knauer. Birnbach, Berlin.

b) Sonstige Gesangsmusik

Alfano, Franco: Drei Gesänge (Tre liriche) nach R. Tagore f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Blancafort, M.: Quatre cançons; Tres cançones de Nadale, version franç. de H. Collet. Pour une voix et Piano. Senart, Paris.

Brenta, G.: Chevauchée à l'Aube p. une voix et Piano. Senart, Paris.

Burkhard, Willy: op. 22 Chor-Duette a capp. u. m. Begl. v. 1 Tromp. u. 1 Pos. nach Gedichten aus Palma Kunkel von Chr. Morgenstern. Hug, Leipzig.

Champagne, Claude: Suite Canadienne p. choeur et orch. Durand, Paris.

Claudien, H.: Six mélodies p. une voix et Piano. P. Schneider, Paris.

Demény, Desiderius: 100 ungar. Lieder f. Ges. m. Pfte. Rozsavölgyi, Budapest.

Ehrenberg, Adolf: op. 6a Gustav Adolf-Motette üb. den 46. Psalm u. den Choral Verzage nicht du Häuflein klein f. 6 st. Chor. Oppenheimer, Hameln.

Eisler, Hanns: op. 13 Vier Stücke f. gem. Chor, kl. Tromm. u. Becken ad lib.; op. 15 Auf den Straßen zu singen f. gem. Chor. Univers.-Edit., Wien.

Franke, F. W.: 5 Introitus f. gem. Chor. Gerdes, Köln.

Fromm-Michels, Ilse: op. 9 Fünf Lieder nach Texten aus Des Knaben Wunderhorn f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Gaber, Ludwig: Freiheit f. Bar.-Solo, Kinderch., gem. Ch. u. Orch. Hochstein, Heidelberg.

Gebhard, Hans: Eine Trinkliederreihe. 5 Männerchöre. Hug, Leipzig.

Gebhardt, Max: op. 9 Tagleben. 5 Gesänge in zykl. Form f. Männerchor m. Begl. v. Bläsern u. Org. Hug, Leipzig.

Gretchaninoff, A.: Ecole du chant. Oxford University Press.

Gößler, Wilh.: op. 39 Deutscher Mahnruf f. Männerchor u. Orch. Hochstein, Heidelberg.

Hauer, Jos. Matthias: op. 40 Hölderlin-Lieder f. mittl. St. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Herrmann, Hugo: op. 55 Doppelvariationen (Rosen auf den Weg gestreut) f. Männerchor, Fl., V., Br. u. Vc. Hug, Leipzig.

Herscher-Clément, J.: Douze Espagnoles sur des chants populaires p. une voix et Piano. Eschig, Paris.

Hess, Ludwig: op. 30 Abends, wenn der Regen fällt f. Sopran-Solo u. Männerchor. Hug, Leipzig.

Jöde, Fritz: Frau Musica. Ein Singbuch fürs Haus. Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin.

Kallenberg, Siegfried: 2 Stücke nach altdeutschen Texten f. Männerchor. Hug, Leipzig.

Knayer, Christian: op. 26 Der Siegeslauf des Evangeliums. Missionskantate f. Sopr., Bar., Chor u. Harmon. Anker-Verl., Bremen.

Knöchel, Wilhelm: op. 36 Ewiger Reigen f. Männerchor, Bar., 2 Klarin., 2 V., 2 Vc. od. Pfte. Hug, Leipzig.

Kraft, Karl: op. 43, Heil der liebsten aller Frauen! 10 Madrigale nach alten deutschen Minneliedern f. gem. Chor. Böhme & Sohn, Augsburg.

Kurzbach, Paul: Aufbau! 3 Stücke f. Männerchor u. Soloinstr. im Kammerstil. Hug, Leipzig.

Kux, Ralph: Poetisches Wanderbüchlein für 2 Singst., auf Vocale zu singen. R. Kux, Dornach (Schweiz).

Lang, Hans: op. 14 Östliche Weisen. Ein Zyklus f. 3 st. Männerchor u. eine Solost. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

La Presle, Jacques: L'attente mystique, poésie de L. le Cardonnel, pour une voix et Piano. Senart, Paris.

Larmanjat, Jacques: Au pays, poésie de L. P. Fargue. Pour une voix et Piano. Senart, Paris.

Leipold, Bruno: op. 234 Die Gottesharfe. 12 geistl. gem. Chöre f. einfachste Verhältnisse. Anker-Verl., Bremen.

Lichey, Reinhold: op. 45 Psalm 13 f. gem. Chor. Merseburger, Leipzig.

Lothar, Mark: op. 13 Nachtmusikanten f. Männerchor. Ries & Erler, Berlin.

Marten, Waldemar: op. 10 Japanische Lieder f. Ges. m. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.

Ramm, Valentina: op. 9 Penthesilea. Ein Triptych f. Ges. m. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Reuß, Aug.: op. 58 5 Weihnachtslieder f. Jugendchor m. Klav. Böhm & Sohn, Augsburg.

Rosenthal, Manuel: Ronsardises p. une voix et Piano. Eschig, Paris.

Roussel, Albert: Six mélodies p. une voix et Piano. Durand, Paris.

Rücker, August: Das verlorene Paradies. Ein volkstüml. Oratorium. Anker-Verl., Bremen.

Sachße, Hans: op. 13 Serenade f. 3 st. Männerchor, 4 Holzbläser mit rezitat. Zwischengesängen durch eine hohe Frauenst. mit Lautenbegl. Hug, Leipzig.

Schmalstich, Clemens: op. 98 Nacht und Morgen. Hymne f. Männerchor, Sopran-Solo u. Orch. Birnbach, Berlin.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 70 16 feierl. Offertorien f. das Kirchenjahr f. 4—6 st. gem. Chor; op. 71 Gesänge f. 4 Oberst. Böhm & Sohn, Augsburg.

Schubert, Heinz (Dessau): Te Deum f. 5 Frauenstimmen u. 8 st. Chor; Motette f. Sopran-Solo u. 6 st. Chor. nach Worten von Jacobsen, noch ungedruckt.

Sirola, Bozidar: Leben und Taten der heiligen Brüder und Slavenapostel Cyrillus und Methodius. Oratorium f. a-capp.-Chor. Univers.-Edit., Wien.

Söhner, Leo: op. 5 Zwei geistl. Gesänge f. Männerchor. Böhm & Sohn, Augsburg.

Uhlig, Bernhard: Der säumige Landsknecht f. Männerchor, Tenor-Solo m. Begl. v. kl. Flöte, Klarin. u. kl. Trommel. Hug, Leipzig.

Vignau, Hans v.: Weisen im Volkston zu Liedern von H. Löns f. Männerchor. Ries & Erler, Berlin.

Wilmet, F.: Le vent, adaptation music. pour le poème de E. Verhaeren. P. une voix et Piano. Senart, Paris.

Wintzer, Richard: op. 31 Frühlingslieder f. Ges. m. Pfte.; op. 34 Busse-Lieder f. dsgl. Ries & Erler, Berlin.

III. BÜCHER

Bäuerle, Hermann: Methodik des Klavierunterrichts; Allgemeine Musikgeschichte. Philosophische Vorbildung. E. Klett, Stuttgart. (NB.: schon 1928 erschienen.)

Beyer, Karl Th.: Musikliteratur (Übersicht üb. die wichtigsten Werke). Stadtbibliothek, Berlin.

Bücken, Ernst: Geist und Form im musikal. Kunstwerk. Akad. Verlagsgesellsch., Wildpark-Potsd.

Draper, M.: Music at Midnight. Heinemann, London.

Dumesnil, René: Wagner. Rieder, Paris.

Dupré, P. E.: La voix et l'art du chant. Heugel, Paris.

Endo, Hirosi: Bibliography of oriental and primitive music. The Nanki music library, Tokio.

Farmer, H. G.: A history of Arabian music to the XIII. Century. Luzac, London.

Fauré-Fremiet, Philippe: Gabriel Fauré. Rieder, Paris.

Fellerer, Karl Gustav: Grundzüge der Geschichte der kathol. Kirchenmusik. Schöningh, Paderborn.

Fitzgibbon, H. M.: The story of the Flute. Reeves, London.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstraße 9.

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

HANS VON BÜLOW

GEBOREN 8. JANUAR 1830 ZU DRESDEN, GESTORBEN AM 12. FEBRUAR 1894 ZU KAIRO

VON

FERDINAND PFOHL-HAMBURG

Hans von Bülow, der unruhig drangvolle Geist, dessen Spuren durch aller Herren Länder laufen, hielt Jahrzehntelang das ganze Europa in Atem mit der Kraft seines Geistes, dem Zauber seiner Persönlichkeit, den ungeheuren elektrischen Spannungen seines künstlerischen Genies, seines Wirkens, das fast immer den Charakter einer geistig-atmosphärischen Entladung trug; unter allen Umständen aber unvergeßliches Ereignis, tiefes Erlebnis war für zahllose Menschen jeder musikalischer Glaubensrichtung. Er war Anderes und Mehr als etwa nur »ausgezeichneter Pianist« oder als »hervorragender Dirigent«. Abgesehen davon, daß er die beiden künstlerischen Fähigkeiten und Funktionen des höher Begabten emportrug zur Steigerung höchster Vollkommenheit, war er darüber hinaus Bahnbrecher des Neuen, ein Paulus des Neuen Evangeliums; machtvollster Nothelfer der um ihr Lebensrecht, um einen Platz an der Sonne ringenden Musik, der große Taktiker der musikalischen Kriegführung, aber auch ihr sieghaftester Feldherr. Er war einer von jenen Aposteln der germanischen Musik, die weder vorher noch nachher Ihresgleichen hatten; einer von jenen Seltenen, die erst Erkenntnis und Verstehen, dann Ehrfurcht und Liebe zu allem Großen in der Musik lehrten, die aufwühlten, tief innerlich Intelligenz, Gefühl, Seele zum Akkord zusammenschweißten, die Welt hören lehrten, die versöhnten, Friede und Glück spendeten mit göttlicher Hand. Wäre Bülow eine mit dem politischen und nationalen Leben eines deutschen Staates verknüpfte historische Erscheinung gewesen, etwa ein regierender Fürst: man würde ihn sehr wahrscheinlich den »Streitbaren« genannt haben. Aber das streitbare Temperament, das Angriffslustige seiner Natur diente nicht der Verneinung, sondern der Bejahung; und wo es Verneinung sein mußte, da galt diese dem Schlechten, dem Trivialen, dem Gemeinen, das er wie eine Todsünde gegen den heiligen Geist der Musik verabscheute.

Das Leben Bülows folgte in seiner Entwicklung einer inneren Naturnotwendigkeit, dem Gesetz einer Eigenpersönlichkeit, so sehr es nach außen hin die Merkmale des »Agitato« trägt. Einer der modernsten Menschen seiner Zeit, dem kühnen Geist einer neuen musikalischen Entwicklungsepoche in jeder Fiber ergeben, drängte ihn sein Schicksal in die persönliche Nähe Wagners und Liszts. Bülow war dem Bann Wagners seit jener ersten Lohengrinaufführung verfallen, die er in Weimar unter der Leitung Liszts erlebt hatte. Er eilte nach Zürich, hatte sich dort 1850 bis 1851 bei dem verfehmten Wagner aufgehalten, in dessen innerste und geheimste Zukunftspläne er manchen

tiefen Blick getan, von dem er Anleitungen empfangen durfte, die dem jungen Bülow in seinem ersten Wirkungskreis als Theaterkapellmeister in St. Gallen wertvolle Dienste leisteten. Die musikalische Praxis des Kapellmeisters lernte er dort in ihrem ganzen Umfang begreifen. Aber der junge Operndirigent unterbrach diese ihm als Lebensaufgabe bestimmte Tätigkeit, eilte abermals nach Weimar zurück zu Liszt, dem großen Gütigen, der der gediegenen Virtuosität des jungen Pianisten die letzte Weihe gab. Das innige Freundschaftsverhältnis zu Liszt vertiefte 1857 Bülows Ehe mit Cosima, der genialen Tochter seines großen Freundes. Daß diese Ehe sich tragisch färbte, ihm im Lauf der Jahre seelische Wunden schlug und endlich 1869 getrennt wurde, gehörte zum Schwersten, das ihm sein Schicksal zu tragen auferlegt hatte. Cosima folgte Richard Wagner als Gattin; Hans von Bülow aber suchte und fand Genesung von diesen aufwühlenden Erfahrungen in Florenz, wo er zahlreiche Konzerte gab und den Italienern die Wunder der deutschen Musik verkündete. Von der glänzenden Stellung eines Hofkapellmeisters in München, wohin Wagner den ihm bedingungslos ergebenen Freund berufen hatte, sagte sich Bülow ein für alle Mal los. Er führt wieder das Nomadenleben eines Virtuosen, der heute da, morgen dort sein Zelt aufschlägt. Im Jahre 1875 geht er nach Amerika, wo er während eines Winters in 139 Konzerten pianistische Glanztaten verrichtet. Aber das Land der Dollarien konnte ihn auf die Dauer nicht fesseln. Nach Europa zurückgekehrt, taucht der Künstler in Hannover, Meiningen, in Berlin auf, um endlich die alte Hansestadt Hamburg zum dauernden Aufenthalt, zum Altersheim sich zu erwählen, wo er an der Seite seiner zweiten Gattin, die als *Marie Schanzer* ehemals eine Zierde des Meininger Hoftheaters gewesen war, von den Aufregungen seines Berufs, von den Anstrengungen seines Lebens auszuruhen sich bemühte, wenn es für einen Mann von der fieberhaften Lebensenergie eines Bülow überhaupt ein Ausruhen geben konnte.

Die bedeutungsvollste Epoche in seinen Wanderjahren war jedenfalls jene, in der er an der Spitze der Meininger Hofkapelle in allen großen Städten Deutschlands und Österreichs Aufsehen erregende Orchesterkonzerte leitete, als Dirigent unerhörte Triumphe feierte, als Pianist entzückte, die Gemüter in eine Aufregung versetzte, die bis zur persönlichen Stellungnahme jedes Einzelnen für oder gegen den genialen Künstler drängte. Was Bülow als Dirigent dieses mit seinem künstlerischen Willen auf das Innigste verwachsenen Orchester schuf, entsprach seiner Kultursendung. So manche Beethovensche Sinfonie hatte sich unter dem sinnlosen Zwang einer sogenannten »Tradition«, für die es weder Bürgen noch Zeugen gab, ärgste Verunglimpfung ihres geistigen Wesens gefallen lassen müssen. Da kam der Hohepriester der Beethovenschen Musik. Man erlebte nie Gekanntes, Ungeahntes; Leistungen, die ihren Maßstab in sich selbst trugen, die von außen her, aus dem Reich der Erfahrung, nicht zu messen waren.

Wenn das Ideal jeder künstlerischen Darstellung eines Doppelten nicht entraten kann: erstens, der höchsten *Objektivität* dem Kunstwerk gegenüber, d. h. der absoluten Treue im Erfassen aller jener äußeren Umrisse, der Grundstriche und feinsten Linien von Zeichnung und Form, und zum zweiten: der aus dieser sachlichen Einstellung gewonnenen *subjektiven* Ausdeutung, der durchdringenden Kenntnis des Stimmungsgehaltes, der geistigen Fülle des Kunstwerks, so hatte Bülow dieses Ideal erreicht. Als Dirigent arbeitete er mit einem großen geistigen Apparat: mechanische Präzision, technische Durchbildung des Orchesters bis zur Virtuosität forderte er als unentbehrliche Voraussetzungen eines bewunderungswürdig durchgeführten *Deklamationsprinzips*. Jeder Einzelheit wies er ihre wohldurchdachte Stellung im ganzen an; jeder Takt, jede musikalische Phrase, ja, jede einzelne Note erhielt den ihr gebührenden Akzent in bestimmtestem Maß zugewogen; nicht mehr, nicht weniger. Und wo Einzelheiten überraschend frei und selbständig aufzutreten scheinen, dort stellen sie sich bei schärferem Hinsehen doch nur als Notwendiges, als die organisch-thematischen Verzweigungen der Grundidee, als plastisch gestaltetes Leben des Kunstwerkes selbst dar. Aus diesem Verfahren erwuchs die erstaunliche Plastik, mit der Bülow jedes musikalische Kunstwerk zu höchster Verdeutlichung erhob. Wie lebensvolle Gestalten zogen die Themen eines Symphoniesatzes an uns vorbei.

Bülow dirigierte mit Vorliebe Sinfonien von Beethoven und Brahms. Pflegte er doch von den drei großen »B's« der Musikgeschichte zu sprechen, mit denen er Bach und die beiden eben genannten Meister meinte. Den Menschen, denen es, wenn auch nur einmal vergönnt war, ein oder das andere Werk dieser großen Symphoniker in der beispiellos lebensvollen Darstellung Bülows zu empfangen, bereitete er Stunden höchsten geistigen Empfangens, reinsten Kunstbewußtwerdens bei völliger Erdenentrücktheit. Das schöne Wort Schumanns, daß nur der Genius den Genius ganz verstehe, ging hier in Erfüllung. Bülow pflegte jedes Orchesterwerk ohne aufgeschlagene Partitur zu dirigieren. Sein Gedächtnis war beispiellos. In München dirigierte er bereits in den Proben den Tristan, dieses schwierigste, in seiner musikalisch-seelischen Dynamik der feinsten Einfühlung bedürftigste aller Wagnerischen Tondramen, frei aus dem Gedächtnis und verbesserte einzelne Notenfehler in den Orchesterstimmen. Man muß Musiker sein, um das Verblüffende dieser Gedächtnisleistung zu verstehen.

Als Pianist verkörpert Hans von Bülow zusammen mit Anton Rubinstein die große nachlisztische Zeitepoche des Klavierspiels. Aber wie verschieden sind die Beiden! Besitzt Rubinstein, ein Titan am Klavier, die heiße Leidenschaftlichkeit der ungebrochenen russischen Natur, den phantastischen Überschwang des Romantikers, des stürmischen Draufgängers, so ist für Bülow die kühlere Ruhe des Denkers, Ordnung und Maß des Philosophen charakteristisch. In seinem Spiel wirkten feinfühligste Musikalität, Reflexion und

Dialektik einheitlich zusammen; es war in dem gleichen Verhältnis *geistig* schön, in dem jenes Rubinsteins *sinnlich* schön war. Wie als Dirigent, so macht er sich auch als Pianist höchste Klarheit in der Darstellung zur Pflicht; in der Treue gegen das Kunstwerk schenkt er auch dem Atom jene Aufmerksamkeit, die seiner Bedeutung in der organischen Gliederung des musikalischen Geschehens zukommt. Im Teil sieht er das Ganze. Er ist der *Analytiker* des Klavierspiels. Aber weit davon entfernt, das Kunstwerk weder in Späne zu zersägen, noch aus Sägespänen ein Kunstwerk machen zu wollen, baute er seine Leistung mit jener strengen Gesetzmäßigkeit von Logik auf, daß im Ganzen stets das Einzelne, im Einzelnen immer das Ganze sichtbar blieb. Dieselbe geistige Überlegenheit, die ihm erlaubte und ihn dazu anreizte, sein persönliches Ich, sein Selbstbewußtsein jenem von Tausenden gegenüberzustellen, und, wie einst der Epigrammatiker Archilochos von Paros, feingeschliffene Sarkasmen, geflügelten Pfeilen gleich, treffsicher abzuschnellen, die gleiche geistige Überlegenheit kennzeichnet auch eine andere bewunderungswürdige Fähigkeit dieses Meisters: Kompositionen von fundamentaler Verschiedenheit in ihrem innersten Wesen stilgetreu zu erfassen, ihnen in voller Echtheit die ihnen gebührende Lebenswahrheit zu geben. Ein unübertroffener Meister des Stils und des Vortrags, hat sich die Genialität Bülows vielleicht nirgendwo so glänzend bewiesen, als in seinem Vortrag von Beethovens letzten Sonaten, diesen tiefsinnigen musikalischen Welträtseln; mehr noch in seiner Lebensweckung der in jener Zeitepoche mehr berühmten als gekannten »33 Variationen über einen Walzer von Diabelli«, eines Beethoven, dem die Pianisten vorher ängstlich aus dem Weg gegangen waren. Bülow war überhaupt der erste, der dieses rätsel- und geistwundervolle Werk öffentlich gespielt hat. Schuf Bülow als Meister der Dirigierkunst auf diesem Kunstgebiet eine klassische Tradition, so wirkte er als Pianist mit einem fühlbaren Einschlag von pädagogischer Begabung, mit erzieherischer Tendenz, strebte einem drastischen Demonstrationszweck zu, diente der Belehrung, der Aufklärung, der Bildung.

Wie alle großen Dirigenten durch das Kunstwerk Richard Wagners gegangen, am klassischen Ideal gebildet, an der Sonaten- und Symphoniekunst Beethovens gereift, ein rein gezüchteter aristokratischer Dirigententyp, blieb Hans von Bülow im Grund seines Wesens konservativ. Hand in Hand mit der Wahlverwandtschaft zu dem klassizistischen, formenstrengen und gehaltvollen Brahms, für dessen lang verkannte und gemiedene Werke Bülow eine in ihrem Erfolg unschätzbare, wahrhaft siegreiche Propaganda unternahm, geht die Entfremdung mit der Musik Liszts, die Bülow als »Schwiegervatermusik« verspottet und die ihm als ein Sumpf erscheint, in dem er viele verlorene Jahre seines Lebens gewatet. Auch Bülows lebhaftes Interesse für den jungen Richard Strauß beginnt zu erkalten, als dieser von den festen, historisch gewordenen und ein wenig arteriosklerotisch verhärteten Tonformen sich ab-

wendet, Programmusiken dichtet und komponiert, also Vollender des Lisztschen Ideals wird. Die Musik Mahlers lehnt er ganz ab und Anton Bruckner nennt er »halb Genie, halb Trottel«. Aber, seine Begeisterung für den Schöpfer des Deutschen Kaiserreiches war so groß, daß er, im Anschluß an ein denkwürdiges Orchesterkonzert in der Berliner Philharmonie, Beethovens »Eroica«, nicht ohne Gewaltsamkeit am historisch Gegebenen, in öffentlicher Rede dem Fürsten Bismarck widmete, sie als die Bismarcksinfonie proklamierte.

Den Charakter einer Musikepoche, ihren Gehalt und ihr Gesicht bestimmen von Anfang an Lieben und Hassen, Gegensätze, Streitbarkeit, Ernst und Lächerliches, Heiliges und Weltliches. Das ganze Leben Hans von Bülows schreitet durch solche Gegensätze. Als er 1887 zu dauerndem Aufenthalt in Hamburg einkehrte, dort in der »Polliniklinik«, wie er das Stadttheater Pollinis geringschätzig nannte, einige Opernaufführungen leitete, um dann den von dem Berliner Konzertdirektor Hermann Wolff unternommenen »Neuen Abonnementskonzerten« durch den Glanz seines Dirigentengenies eine Mittelpunktsstellung im Musikleben Hamburgs zu sichern, da entbrannte in dem damaligen Hamburg grimme Fehde, wiederholte sich ein Aufeinanderprallen der Gegensätze. Hamburg spaltete sich in zwei Lager, in zwei Parteien, die sich bekämpften auf Leben und Tod. Da war *rechts*: erbgesessen, hamburgisch konservativ, ein wenig veraltet, aber würdig und gelassen die Philharmonische Gesellschaft. Da war *links*: außenseiterisch, gefährlicher Eindringling, kühnster Unternehmergeist, fortschrittlich, mit neuer Dirigierkunst hinreißend, eine feurige Persönlichkeit: Hans von Bülow, nicht nur blendend, sondern tief charaktervoll als Künstler, seiner großen Mission wie seiner Verantwortung zwischen Vergangenheit und Zukunft sich bewußt; innerster Überzeugung und dem Erlebnis getreu, das ihn in die Persönlichkeitssphäre Wagners und Liszt, aber auch in den geistigen Umgang mit Bach und Beethoven, den »inkarnierten Gottessohn« geführt, ihn also auf das »alte« und auf das »neue« Testament vereidigt hatte. Um diesen aufreizenden und aufrüttelnden Künstlermenschen, dessen blitzender Geist ebenso gefürchtet, wie sein musikalisches Genie geliebt, seine Dirigentenleistungen bewundert wurden, — ingrimmig bewundert auch von erbitterten Feinden, wie von manchem der unterirdisch grollenden Zunftgenossen, — um ihn hatte sich die Hamburgische Gesellschaft in ihren obersten und auch ihren geistigsten Schichten gesammelt: sie alle leisteten ihm in einem Sturm von Enthusiasmus Gefolgschaft, ohne indessen ihren traditionellen Verpflichtungen der angestammten Philharmonischen Gesellschaft gegenüber äußerlich untreu zu werden. Die guten und die besten Hamburger Kreise fanden sich sowohl in den Philharmonischen, wie auch in den Bülowkonzerten zusammen: dort war man höflich, artig, ein wenig kühl; hier geistig emporgerissen, ergriffen von aufflammender Dankbarkeit.

In Hamburg neigte sich das Leben Hans von Bülows seinem Ende zu. Das späte Glück einer Arbeit, auf der Höhe reifsten Kunstwissens geleistet, das späte Glück neuen häuslichen Behagens war dem prachtvollen Künstler leider nur wenige Jahre vergönnt: die verbrauchten, im Dienst der Anderen, im Dienst der Musik schonungslos überanstrengten Nerven weigerten ihm den Gehorsam; qualvolle Krankheit warf ihn nieder, bis er in immer erneutem Ringen dem heimtückischen Feind erlag, in antiker Größe langsam sterbend. In Ägypten, in Kairo, wohin ihn ein letzter Hoffnungsschimmer der Genesung geführt hatte, starb er.
Vom Wesen dieses seltenen und genialen Künstlers, dieses großen Menschen, der einst der Musiklehrer der ganzen Welt gewesen war, der mit einer Selbstlosigkeit ohne gleichen, mit der Großmacht seines Mutes, mit seiner Meisterschaft dem ringenden Genie half, ein Ritter ohne Furcht und Tadel, der sich den »Hofkapellmeister Seiner Majestät des Deutschen Volkes« nennen durfte, der den europäischen Musikgeschmack revolutionierte, unsere öffentliche Konzertkultur als einer der ersten erneuen half: von alledem ist nichts übriggeblieben als die Erinnerung an die ungeheuren Kunsttaten, die er gewirkt, unvergeßlich allen, die ihre Zeugen gewesen, kaum verständlich denen, die sie nicht erlebt haben. Aber sein Wirken war fruchtbar gewesen. Von der physischen Persönlichkeit losgelöst, wirkt es in der Umbildung fortlebend weiter. Es lebt in seinen höchsten Bildungszielen dienenden Studienausgaben Beethovenscher Klavierwerke, der Etuden Cramers und Chopins, lebt ewig fort in dem von ihm geprägten Wort »Im Anfang war der Rhythmus«, in dem er als Erster ein elementares Grundgesetz der Musik in klassischer Formel aussprach. Was von diesem reichen Leben übriggeblieben ist, besitzt die Nachwelt in seinen Briefen und Schriften. Es ist merkwürdig, wie diese geistsprühenden Briefbände den Leser von heute auch dort fesseln, wo ihm Verhältnisse und Persönlichkeiten, die sie blitzartig beleuchten, ganz fremd sind. Biographie und Zeitgeschichte, kann man in ihnen stundenlang lesen, nicht nur ohne Ermüdung, sondern auch seltsam erfrischt, durchdrungen von gesteigertem Lebensgefühl, als hätte man reinen Sauerstoff eingeatmet. Und das mag es auch sein: eine reine Sphäre um einen reinen Geist.

MUSIKKRITIK IN VERTRAUENSKRISE?

VON

FRIEDRICH STICHTENOTH-KÖLN

Adolf Aber spricht im Septemberheft der »Musik« XXI/12 von der starken Vertrauenskrise, in der sich heute die Musikkritik befinde*). Abers Gründe hier zu wiederholen, erübrigt sich. So sehr sie in vielen Punkten berechtigt sind, so fordern sie doch an anderen Stellen eine Ergänzung heraus.

*) »Die Musik in der Tagespresse«.

Diese Art des Eingehens auf das von Aber behandelte Thema bringt es mit sich, daß sich die folgenden Ausführungen weniger an einem logischen Leitfaden orientieren, als an der Lage besonders interessanter Punkte; daß also nicht Vollständigkeit des Erfassens, sondern strichweises Ableuchten des Themenbereiches als Ziel gesetzt wird.

Im Dienste des Laienlesers, an den sich die Tageszeitung fast ausschließlich wendet, wird Lesbarkeit — d. h. Vermeidung fachlicher Sonderzuspitzung — verlangt. Dieses Verlangen setzt das Gros des Leserkreises als geistig einheitlich organisierten Komplex voraus. Solche Voraussetzung muß unhaltbar sein. Selbst bei Menschen, deren geistige und seelische Konstruktion *gleich* genannt werden könnte, weichen die Richtungen ihrer Wünsche stark voneinander ab. Nicht das wirkliche Niveau der Leser, sondern ihre Wünsche stellen die Forderungen an das Leben und seine Erscheinungen. Was an Bildung, Ausbildung, Konfession, Partei, Gehör, Intelligenz und sonstigen Sammelfaktoren gleich ist, wird zum Chaos, wenn man die Wünsche des Einzelnen in der Masse betrachtet. Der Begriff »Leserpublikum«, auf dessen Auffassungsmöglichkeiten die Lesbarkeit der Kritik in der Tageszeitung abgestimmt sein soll, ist also konstruiert. Er müßte so labil konstruiert sein, daß er sich allen Abwandlungen, die die Praxis erfordert, anpassen könnte. Damit werden seine Konturen verwischt. Der eine Adressat der Kritik, das Publikum, wird stets eine verschwommene Erscheinung bleiben. Für ihn in seiner Gesamtheit lesbar schreiben zu wollen, hieße, an die Erfüllung von tausend verschiedenen Forderungen, die an den Begriff lesbar gestellt werden, zu glauben. Das ist ein Unding. Mir scheint, daß es nicht so wichtig ist, ob eine Kritik von dem Leserpublikum als Gesamtheit verstanden wird, als daß *die* Gruppe im Publikum, bei der eine auf ihre Verhältnisse zugespitzte Kritik besonders fruchtbar werden kann, auch besonders angesprochen wird, selbst auf die Gefahr hin, daß ein großer Teil der Leser, den der besprochene Fall doch nicht interessiert, die Kritik nicht erfaßt. Statt Lesbarkeit für das Publikum als Ganzes möchte ich fordern: Zuspitzung auf die musikalischen Wunschgebiete derjenigen unter den Lesern, denen der gerade behandelte Fall Besonderes sagen kann. Mit dieser Einschränkung: die Lesergruppe, der man jeweils dienen möchte, muß bedeutend genug sein, um als Sonderadressat betrachtet zu werden. Die Ansicht Abers, daß es falsch sei, für Außenseiter zu schreiben, ist im Prinzip zu unterstreichen, wenn man sich auch denken kann, daß es Außenseiter auf den Programmen und Podien gibt, die nur dem entsprechenden Außenseiter unter den Kritiklesern etwas sagen können und wollen. Wie die Gruppen, in die sich der Leserkreis einer Tageszeitung aufteilen läßt, beschaffen sind, wird sich kaum jemals mit Genauigkeit ermitteln lassen. Orts- und Zeitverhältnisse werden die Beschaffenheit der Lesergruppen ebenso beeinflussen wie der Gesamtcharakter der Zeitung und die Reibungsflächen, die sich zwischen ihr und anderen Zeitungen des Ortes ergeben. Nicht zuletzt wird die Eigenart des

Kritikers Gruppenbildungen in der Leserschaft stark bedingen. Daß sich Gruppen von Lesern bilden, wissen alle, die an der Tagespresse mitarbeiten. Ihre Gestalt und ihren Qualitäts- und Wunschinhalt kann niemand fixieren. Gelegentliche Meinungsäußerungen aus dem Leserkreis sind die spärlichen Quellen, die Schlüsse zulassen. Eine sehr wesentliche Eigenschaft des Kritikers an einer Tageszeitung scheint mir zu sein, daß er gefühlsmäßig zu erkennen imstande ist, ob die Kritik einer Aufführung für ein Gesamtpublikum zu formulieren ist, ob außerdem noch eine »Überhöhung« für eine Sondergruppe in Frage kommt, oder ob in dem gerade vorliegenden Fall nur die letztere einen Sinn hat.

Die Aufteilung des Publikums in Interessengruppen zwingt geradezu in vielen Fällen zur Behandlung fachlich-technischer Dinge in der Tageszeitung. Denken wir beispielsweise an den Fall, daß Musikerbildungsinstitute ihre Schüler der Kritik vorstellen. Wer sich als Kritiker hier zu dem sehr bequemen Standpunkt bekennt, bei Anfängern sei ein Auge zuzudrücken, schreibt für eine Gruppe unter den Lesern, die sich aus den Verwandten und Bekannten der Kunstnovizen zusammensetzt, macht sich bei diesen beliebt und entzieht sich in Wahrheit jeder Verantwortung. Der Kritiker, der über Schülerkonzerte schreiben muß, hat innerhalb der durch das Programm angezeigten Begrenzungen der Schülerleistungen fachtechnische Fragen genauestens zu stellen und zu beantworten. Am meisten trifft dies zu bei Beurteilung von unfertigen Sängern, einerlei, ob sie sich noch als Schüler fühlen oder nicht. Den Instrumentalisten haben Kräfte, die *musikalisch* bedingt waren, zur Musik gebracht. Das Gros der Sänger nahm die Tatsache des Stimmbesitzes als Impuls für die Laufbahn. Daß Stimme und Musikalität nicht immer paarig auftreten, ist eine Binsenwahrheit. Daß Sänger und Sängerinnen, die sich — fast stets infolge falschen Singens — ruiniert haben, die Mitwelt mit Gesangsunterricht beglücken, ist ebenso binsenwahr und nur möglich, weil instrumentale Techniken auch optisch, die Gesangstechniken fast nur akustisch kontrolliert werden können. Daß ein Anfänger oder angeblich fertig ausgebildeter Sänger ohne Klangintelligenz meist der Meinung ist, er sei auf dem rechten Wege, liegt auf der Hand. Sein Lehrer — wenn er noch einen solchen hat — versteht entweder selbst nicht besser zu singen, oder er hütet sich, einem gut zahlenden Schüler das Vertrauen zu nehmen.

Pflicht des Kritikers ist es in solchem Falle, die Stimme und damit die Existenz des Sängers vor dem Ruin retten zu helfen. Es hat einen größeren Sinn, in einigen Spalten zur Rettung von Existenzen beizutragen, als aufstrebende Menschen mit schönen Worten auf falschen Wegen sicher zu machen. Man wende ja nicht ein, unser Beispiel sei gesucht! Wenn alle die Sänger, die »versungen und vertan« haben, die guten Kritiken vorlegen würden, mit denen ihr Weg zum Niedergang beflaggt wurde, hätten wir einen beschämenden Appell an das Gewissen der Kritik. Dies Gewissen muß besonders dann

wach werden, wenn es über Personen zu urteilen hat, die zu musikalischem Lehrer- oder Führeramt berufen sind oder noch berufen werden sollen. Ohne genauestes Eingehen auf die fachlichen Eigenschaften der Besprochenen wird der Kritiker denen, die es angeht und die häufig Laien sind, seine Meinung nicht nahebringen können. Den Fachmann kann die fachlich-spezielle Kritik überzeugen, auf den Laien, der in wichtiger Kommission seine Stimme abzugeben hat, wird sie ernsthafter wirken als eine nur populäre Behandlung des Falles. Der Kritiker, der über Leistungen zu referieren hat, auf die ein Engagement gegründet werden soll, spricht in erster Linie nicht zum Publikum, sondern zu denen, von denen das Zustandekommen des Engagements abhängt. Damit erweist er gerade dem Publikum den besten Dienst.

Nicht vergessen werden darf die Aufgabe, die der Kritiker den Orchestern gegenüber hat und die man nur aus dem Geiste des Orchesters heraus verstehen kann. Unsere Orchestermusiker müssen fast täglich sehen, daß schwache Durchschnittsleistungen, die meist in vom Veranstalter selbst gezahlten Konzerten geboten werden, in der Presse ernsthafte Würdigung finden, während ihre eigenen Leistungen, die häufig auf großer Höhe stehen, als selbstverständlich totgeschwiegen werden. Bestenfalls heimst der Kapellmeister, der mit den technischen Schwierigkeiten, die seine Musiker zu überwinden haben, nichts zu tun hat, den Beifall der Hörer ein. Selten ist der Kapellmeister menschlich groß genug, dem Orchestermusiker die Anerkennung weiterzuleiten, die ihm gebührt. Besonders die Solisten unserer Orchester, in deren Reihe auch die dritten Bläser nicht vergessen werden dürfen, leiden sehr unter dem Mangel an Anerkennung seitens der Presse. Wenige Zeilen, die dem Gros der Leser nicht voll verständlich sind, können dem Orchestermusiker das sein, was er als Triebkraft zu neuer Arbeit braucht. Auch mit solchen Zeilen ist dem Publikum ein guter Dienst getan, denn vor seinen Ohren ersteht der Klang unserer Orchester.

Bleiben solche Kritiken in den Fachzeitschriften isoliert, so bleibt das Lob oder die Einschränkung dem Publikum verschwiegen, und dem Orchestermusiker, der mit Herz, Hirn und Hand am Kunstwerk arbeiten muß, wird die befruchtende Stellungnahme des Publikums nach wie vor fehlen. Noch schlimmer ist es, wenn vor guten Orchestern Kapellmeister stehen, die das Technische ihres Berufes nur mangelhaft ausüben.

Fälle dieser Art sind zur Genüge unter Beweis zu stellen. Die Orchester haben, wenn sie sich nicht mancher Schikane aussetzen wollen, kaum ein wirksames Mittel gegen schlechte Dirigenten, wenn ihnen die Unterstützung durch die Presse fehlt. Auch in solchen Fällen kann nur genaues technisches Eingehen auf die Qualitäten des Kapellmeisters helfen, und zwar gerade in der Tagespresse, denn die Fachpresse wird von denen, die es angeht und die häufig als Beamte in Büros und Intendanturen sitzen, nicht gelesen.

Selbstverständlich muß der Kritiker scharf unterscheiden zwischen den Lei-

stungen derer, die sich in eine neue Position einarbeiten müssen, und dem, was eingearbeitete Musiker bieten. Wer denen, die sich *auf sicherer musikalisch-technischer Grundlage* einarbeiten, mit falschen Maßstäben kommt, hilft Musiker zu verschüchtern, ehe sie zur eigenen Entfaltung kamen. Wer die schlechten Leistungen derer deckt, von denen ein Aufstieg zur Leistung nicht mehr zu erwarten ist, hilft, daß Leistungsfähigen die Stellen, die sie verdienten, durch Stümper versperrt werden. Die Entscheidung über alle diese Fragen ist nur mit Einbeziehung technischer Momente, die den meisten Lesern unverständlich bleiben müssen, kritisch zu fällen. Von unbedingter Wichtigkeit für die technisch-kritische Behandlung ist, daß der Kritiker in der Lage ist, etwaige Hemmungen zu erkennen, die dem Künstler oder dem Künstlerensemble die volle Entfaltung ihrer Solo- oder Ensembletechnik erschweren oder unmöglich machen.

Es wäre unbedingt nötig, daß der Kritiker in jedem Fall Kenntnis erhält von der Zahl der Proben, die einer Aufführung vorangegangen sind, von der Probemöglichkeit, die ein einspringender oder gastierender Künstler hatte, und besonders auch von der Probenverteilung auf verschiedene Kapellmeister eines Institutes. Dann wird die Tatsache nicht mehr verschwiegen bleiben, daß in vielen Fällen der Chefdirigent den Hauptteil der verfügbaren Probenzeit für seine Aufführungen in Anspruch nimmt, während die nachgeordneten Kapellmeister die Aufführungen, die ihnen der Spielplan häufig aufzwingt, ohne genügende Vorbereitung herausbringen müssen. Der tatsächliche Stand der verschieden fundierten Aufführungen ist keineswegs absoluter Gradmesser für die Leistungen der Kapellmeister. Solche Beispiele ließen sich in beliebiger Zahl anführen, doch werden die genannten deutlich genug sein. Nicht nur Spiel-, sondern auch Vorbereitungstechnik müssen sich also in der Tagespresse spiegeln.

In einem Punkt scheint mir aber Abers Meinung besonders betonenswert: konstruktivistische Technik und fachliche Ausarbeitung ästhetischer oder allgemein-philosophischer Gedanken gehören nicht in die Tagespresse. Ich glaube, Aber meint besonders diese Wort- und Denktechnik bei seiner Begründung der Vertrauenskrise der Musikkritik. Durch denktechnische Anforderungen werden Kritiken für fast alle Lesergruppen und für die Fachmusiker unlesbar. Mit der *denk*technischen Überladung hat aber gerade das Fehlen eingehender *reproduktions*technischer Behandlung das Vertrauen in die Kritik untergraben. Die Forderung kritischer Behandlung von Sing- und Spieltechniken hilft der Kritikerausbildung Wege zu weisen. Für die wissenschaftliche Ausbildung der Kritiker werden die Universitätsseminare Hervorragendes leisten. Zur Beurteilung des Technischen führt nur *ein* Weg: selbst spielen und selbst singen, selbst kämpfen um Ton und Technik. Die Technik des Gesanges sollte, frei von der Enge einzelner Methoden, vom werdenden Kritiker ebenso am eigenen Körper erlebt werden, wie die Technik je eines

Vertreters der Streich-, Holz-, Blech- und Tasteninstrumente. Daß diese Vielseitigkeit nicht zu einer Beherrschung führen kann und auch gar nicht dazu führen will, versteht sich von selbst. Wer vergeblich um Gipfel kämpft, wird die, die Gipfel erreicht haben, um so mehr bewundern und nicht in kleinlicher Nörgelei befangen bleiben, die auf Tücke des Objektes beruhende Versager überlegen als Beweis für die guten Ohren des Kritikers anmerkt.
Die genaueste Kenntnis der Spezialtechniken nutzt jedoch noch nichts, wenn eine präzise Hörtechnik fehlt. Diese Hörtechnik ist um so unentbehrlicher, da der heutige Aufführungsbetrieb und die Materialverhältnisse dem Kritiker ein genaues Studium der aufgeführten Werke häufig unmöglich machen. Dann muß die Aufnahmeleistung des Ohres so präzise sein, daß sie sichere Schlüsse auf Werk und Aufführung zuläßt.
Methodische Wege für die Schulung des Kritikerohres und der Kritikertechniken gibt es noch nicht. Die Hochschulen bieten Einzelkenntnisse, die sich der angehende Kritiker mühsam zusammensuchen muß, wobei er dem Fachlehrer gegenüber keinen leichten Stand hat. Die Ausbildungsmöglichkeiten, die dem Musiker vom Staat und unter dessen Obhut reichlich geboten werden, sind dem Kritiker noch versagt. Auch in dieser Tatsache ist die Vertrauenskrise der Musikkritik fest verwurzelt. Dem Staat erwächst im Interesse des Musiklebens und der Volksbildung die Aufgabe, denen zum Rüstzeug zu verhelfen, die über andere urteilen sollen. Wenn mit der Lösung dieser Aufgabe bald begonnen wird, kann unsere musikalische Zukunft um vieles freundlicher sein.

AGATHE VON SIEBOLD

JOHANNES BRAHMS' JUGENDLIEBE

VON

EMIL MICHELMANN-BERLIN

Vorbemerkung: In der Herzensangelegenheit Johannes Brahms—Agathe von Siebold tappten die Biographen im Dunkel. Durch nachstehenden Beitrag wird Licht in eine Episode gebracht, die deshalb mehr als eine Episode war, weil sie Brahms' Herz und Gewissen bis in seine spätesten Lebensjahre beschäftigte. Der Verfasser dieses Beitrages, der Familie von Siebold eng befreundet, empfing von den Erben der Jugendgeliebten Brahmsens die gesamte Hinterlassenschaft des Hauses Siebold, aus der er ein Lebensbild Agathes formte, dessen Erscheinen bevorsteht. Aus dem Brahms-Abschnitt des Werkes sind hier die wichtigsten Tatsachen zusammengedrängt. Dem Buch selbst werden wir eine eigene Würdigung zuteil werden lassen.

Die Schriftleitung

Nicht ahnend, welches Glück ihr die Sylvesterglocken kündeten, begann Agathe von Siebold das neue Jahr 1858. Noch zehrte sie im Zeichen Joachims von den Erinnerungen ihres letzten Sommers.

In aller Stille hatte Grimm in Göttingen eine Brahmsgemeinde um sich versammelt, die das erhoffte persönliche Erscheinen des jungen Künstlers zu längerem Besuch mit freudigen Erwartungen begrüßte.
Die Göttinger Verehrer und Verehrerinnen sahen nun den schlanken Jüngling mit dem langen blonden Haar in eigener Person. Die helle hohe Knabenstimme schien die Schüchternheit des jungen Künstlers selbst entschuldigen zu wollen. Nur aus den blauen Augen leuchtete ein Blick, »der Zeugnis gab von der Helle seines Geistes und der Reinheit seiner Seele«. Das von Robert Schumann angekündigte »ganz geniale Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte« und nun alles bezauberte, hinterließ aber einen ganz besonderen Eindruck bei »einem jungen Mädchen, frisch und von heißem Blut«. (So steht in Agathens Erinnerungen »In memoriam J. B.«.)
Für die musikbegeisterte Agathe begannen selige Zeiten, denn auch »in seinen Adern rann heißes Blut, und er hatte ein liebebedürftiges Herz«. Jeder Tag im Kreise der gottbegnadeten Musikanten wurde ein Fest für sie. Sie durfte dabei sein, wurde gewürdigt, selbst am Spiel der Künstler teilzunehmen, und fühlte gar bald, daß Johannes' Augen, wenn er vom Flügel aufsah, nur sie suchten. Clara Schumann, die Brahms nach langer Trennung im Frühjahr 1858 endlich wiedergesehen und den März und April mit ihm in Berlin verlebt hatte, war mit ihren Kindern in Göttingen eingetroffen. Wenn nicht musiziert wurde, ging's hinaus »ins Holz«, wie es in Göttingen heißt. Man lagerte im Moos und stimmte Lieder an. Stets war Frau Schumann auf den Wanderungen und beim Spiel dabei, obgleich sie den Verlust ihres Mannes täglich schmerzlicher empfand, die wundenheilende Kraft der Zeit noch nicht gefühlt hatte und von einer Lebensfreude nichts mehr wissen wollte. Natürlich gab ihr der Respekt die Sonderstellung, die der berühmten großen Künstlerin gebührte. So mochte wohl die Gegenwart der älteren verwöhnten Frau die lustige Gesellschaft auch gelegentlich genieren. Daß gerade ihr Johannes so ausgelassen und vergnügt daran beteiligt war — das konnte sie nicht froher stimmen, ihre Laune nicht verbessern. Brahms wußte das und war bemüht, auf die Gefühle seiner Freundin jede Rücksicht zu nehmen. Doch an Agathens Seite war er, alle Schüchternheit vergessend, der fröhlichste von allen und immer aufgelegt, zu hänseln und zu necken. »Das ist der, der kommen mußte«, zwinkerten sich die Freunde zu, aber sie hüteten sich wohl, es Robert Schumann nachzusprechen, denn sie wußten recht gut, daß Frau Schumann keinen Sinn für überschäumende Ausgelassenheit hatte, und wenn sie noch so harmlos gemeint und gesagt war. Sie ließ ihren Johannes nicht aus den Augen. Nicht selten konnte Brahms dann plötzlich in seinem übermütigen Scherz zu Agathe sagen, wenn sie wieder abseits geblieben waren: »Jetzt muß ich mit ihr ein bißchen gehen, sonst wird sie eifersüchtig!« Dann aber, wie von ungefähr, war er wieder an Agathens Seite, sprach von seinen Plänen und Hoffnungen,

von seiner, von ihrer Zukunft, und Agathe durfte ihn »sich eigen wähnen in unwandelbarer Liebe«. Grimm und seine Pine freuten sich ihrer im eigenen Glück und förderten Beider Neigung in dem sicheren Gefühl, daß sie für einander geschaffen und einander wert waren. Nicht aber hatte die schnellentflammte Liebe Frau Claras Sympathie gefunden. Es gab Differenzen mit den Freunden, und unvermittelt brach Frau Schumann mit ihren Kindern am 14. September auf. Brahms aber blieb. Als harmloser Anlaß zu Claras plötzlichem Abbruch ihrer gastfreundlichen Beziehungen zur Grimm-Ritmüllerschen Familie, fühlte sich Brahms selbst beleidigt und sah etwas beschämt die verdutzten Augen aller auf sich gerichtet, als Clara ihre Koffer packte, um andern Tages abzureisen — weil Johannes in seiner Freude den Arm um seine Nachbarin im Wagen, die Agathe, gelegt hatte!
Agathe aber hatte den Mann gefunden, dem Herz und Sinn in schwärmerischer Liebe angehörten, der sie aufrichtig erwiderte und nur für sie noch schaffte. Im »Doppelglück der Töne wie der Liebe« zogen sie durch ihre Welt der Träume.
»Wie waren jene schönen Sommertage verklärt von der Glorie der Liebe!« sind Agathens Worte aus ferner Erinnerung. Ihr Bild, das er im Herzen trug, hat den Meister noch in späteren Zeiten zu unsterblichen Werken begeistert, in diesem Göttinger Sommer aber floß der Quell seiner Lieder, daß er nur immerfort schöpfen und der Erwählten fast täglich ein Geständnis seiner Liebe in Tönen überreichen konnte. Wenn ein Lied geschaffen, brachte er's seiner Agathe, um es, am Flügel sitzend, aus ihrem Munde zum ersten Male zu hören. Und wie sie mit dem glockenreinen Sopran ihren Brahms sang!
Ende September, nach zwei glücklichen Monaten, die wie ein Traum verflogen waren, hatte die Pflicht den hoffnungsvollen Musikanten zu seinem Fürsten nach Detmold zurückgerufen. Aber kaum in Detmold angekommen, bedauerte er, zu früh abgereist zu sein, weil die ernstliche Krankheit einer Hofdame das Musizieren verbot. »Wir hätten noch wundervolle Tage in Göttingen verleben können«, schrieb er am 5. Oktober betrübt an Joachim. Nun flogen die Briefe hin und her, wenn ihm die Worte sonst auch »so schwer aus der Feder gingen«. Der schriftliche Austausch von Gedanken, von Komposition und Kritik zwischen ihm und Grimm in jenen Herbst- und Wintermonaten 1858 ist uns, wenn auch nicht vollständig, erhalten geblieben, nicht aber der unmittelbare Briefwechsel zwischen den Liebenden selbst. Agathe, meist scherzhaft nebenbei erwähnt, spielt trotzdem in den Briefen an Grimm eine große Rolle. Auch sie wird aufgerufen zur Kritik und bekommt viel Arbeit von ihrem Johannes. Immer liegen einige Lieder bei.
Zu Anfang des neuen Jahres 1859 wollte Brahms in Leipzig sein d-moll-Klavierkonzert op. 15 spielen und seinen Weg über Göttingen nehmen. Der Termin war noch nicht bestimmt. Vorher sollte in Hannover ein Konzert stattfinden, vielleicht schon am 8. Januar, »viel lieber aber den zweiund-

zwanzigsten Januar« bat Brahms seinen Freund Joachim am 7. Dezember 1858, weil er doch im neuen Jahre bei Agathen möglichst lange bleiben wollte. Joachim möge ihn begleiten; Bargheer käme auch. Johannes geizte mit der Zeit, die er sich für Göttingen absparen mußte. »Könnte ich mich doch entschließen, Sonnabend abend nach Hannover zu fahren! Ich habe nichts zu tun bis Dienstag, aber ich fürchte, sie rechnen es doch als Urlaub und erwarten, ich bleibe dafür länger nach Neujahr«. So beichtete er Joachim und hoffte im Stillen, wenn er um die Jahreswende Agathen wiedersehen durfte, recht lange in Göttingen bleiben zu können.
Er kam. Von allen mit offenen Armen empfangen, von Agathe mit kaum verschwiegenen Hoffnungen erwartet! Und »so voll Liebe, wie er gegangen war, und der Himmel tat sich wieder auf für sie«. »Die Sehnsucht nach seiner persönlichen Gegenwart«, durch die unmittelbar an sie gerichteten Briefe aus Detmold nur noch gesteigert, hatte er gestillt. Diese Briefe, für Agathe »Quellen des tiefsten, reinsten Glückes«, hatten aber ihr Herz vollends für ihn entflammt. Im Crescendo durchlebten die Beiden in der ersten Hälfte des Januar noch einmal die heißen Wochen des letzten Jahres. Wenn Johannes nicht am Flügel saß, um sein Klavierkonzert zu üben, gehörten seine Stunden ihr. »Er liebte das Mädchen, und sie war überselig, überschwänglich froh und glücklich. Sie war so stolz auf ihn, auf seine Größe, die er ihr ganz und gar zu eigen gab. Sein Schaffen galt in dieser Zeit nur ihr und ihrer großen Liebe, die ihn zu hohem Tun anspornte und begeisterte. Er war einer von den bevorzugten Menschen, dem Zeus das Siegel der Macht auf die Stirne gedrückt, ein Genius und einer von den Größten«. So empfand damals das liebende Mädchen, und so schrieb die entsagende Frau am Ende ihres Lebens.
Nach den seligen Stunden des Wiedersehens, von Beiden verlangend ersehnt, »durfte sie ihn sich eigen wähnen in unwandelbarer Liebe«. Ihr festes Vertrauen zu dem geliebten und verehrten Manne ließ auch keinen Zweifel an seiner Treue aufkommen. Der schmale Goldstreif mit dem blauen Stein, den sie als sein Geschenk am Finger trug, bestärkte sie in dieser Zuversicht. Stolz zeigte ja auch Brahms am Ringfinger der linken Hand das kleine goldene Kettchen. Das Geheimnis war in der engen Stadt offenkundig geworden. Strenge Sitte und Auffassung, die soziale Stellung des jungen Mädchens verlangten die Erklärung. Und Grimm verlangte sie auch! Er war beiden mit gleicher Liebe zugetan und wünschte Beiden das Glück, das er in seiner harmonischen Ehe mit Agathens Freundin gefunden hatte, fühlte sich für Agathens Schicksal verantwortlich. Als Johannes nun wieder abgereist war, sprach Grimm »ernste, wohlmeinende Worte zu ihr und schrieb Johannes, daß seine Liebe nun klar am Tage läge, daß er so nicht wiederkommen könne oder solle, daß er sich erklären müsse, ob er sie fürs Leben an sich zu fesseln gedenke«.
Die »mit Hoffen, Beten und Weinen erwartete Antwort«, so schreibt Agathe weiter, kam. Zu Tode betrübt las sie: »Ich liebe Dich! ich muß Dich wieder-

sehen! aber Fesseln tragen kann ich nicht! Schreibe mir, ob ich wiederkommen soll, Dich in meine Arme zu schließen, Dich zu küssen, Dir zu sagen, daß ich Dich liebe!«

»Da kämpfte das Mädchen einen harten Kampf, den schwersten ihres Lebens; die Liebe wollte ihn um jeden Preis halten, komme was da wolle, die Pflicht, die Ehre gebot zu entsagen, und die Pflicht und die Ehre siegten. Das Mädchen schrieb den Scheidebrief und weinte, weinte jahrelang über ihr gestorbenes Glück.« So lauten Agathens eigene Worte aus später Zeit. Die schicksalhaften Dokumente selbst, die Briefe, sind uns nicht erhalten. Sie hat ihren Johannes nie im Leben wiedergesehen und niemals wiedersehen wollen! — Grimm selbst billigte ihren Scheidebrief. Er hatte Klarheit verlangt und war durch Brahms' ausweichende Antwort enttäuscht, aus allen Himmeln gerissen wie sie selbst. Er zürnte Johannes. Erst später — im Dezember 1859 — wurde der Verkehr mit Joachims Hilfe wieder aufgenommen, wohl als Grimm die Lage seines Freundes nun auch zu verstehen glaubte und deshalb Brahms' Bedenken gegen das endgültig bindende Wort würdigen konnte.

Der Traum war kurz gewesen und das Erwachen bittere Enttäuschung und Herzeleid. Aber wie ist es gekommen, daß alles so anders wurde, als Agathe gehofft und Brahms damals selbst gewollt? Des Rätsels letzte Lösung wird wohl niemand mehr finden. Johannes hat nie darüber gesprochen, hat ihre Briefe vernichtet, und Agathe hat — geschwiegen.

Trotzdem wäre es nicht recht, zu sagen, daß ihr Liebster sie mutwillig aus ihren Himmeln gerissen hätte. Vielmehr wird Grimms kategorische Frage ihn selbst aus einem Rausch erweckt haben, in dem er sorglos einer sich klärenden besseren Zukunft entgegenträumen wollte. Das in der Form ungeschickte und Brahms verletzende Ultimatum, auf das Johannes gerade in diesem Augenblick nur unbeeinflußt, im Gefühl der Unabhängigkeit und vollkommenen Selbstsicherheit hätte eingehen können, hatte aber nun Agathen selbst den natürlichen Weg verbaut, das von Brahms so sehnsüchtig erbetene Wiedersehen verhindert und damit die Aussprache zwischen den Liebenden, die nie mehr geschehen sollte.

Wohl möglich, daß keine Tränen geflossen wären und daß Johannes Brahms das harte Wort schwerer Selbstanklage später nicht hätte zu sprechen brauchen, wenn Grimm ihm ein kurzes Wiedersehen erlaubt und ihm bedeutet hätte: nun komm erst wieder, *sobald* Du Dich erklären kannst!

Es ist also nicht so — wie Brahms' Biographen glaubten — daß nach Grimms Ansicht das bindende Wort damals nicht ausgesprochen werden durfte, weil auch Grimm zu der Überzeugung gekommen wäre, daß Johannes auf eine sorgenfreie Existenz noch lange nicht rechnen konnte. In den paar Wochen hatte sich in Brahms' materieller Lage nichts geändert, und in den paar Tagen konnte aus Grimms Wunsch nicht das gerade Gegenteil werden.

Hermann von Meysenbug, damals noch ein Schüler, hat den jungen Brahms

in Detmold doch wohl nicht richtig gesehen, sondern vielleicht schon das Bild des Mannes im Sinne gehabt, als er später schrieb: »Eine unbeirrt aufs Ziel lossteuernde Willenskraft trat in Brahms' ganzem Wesen ausgeprägt hervor. Es gab kein Zögern und kein Zweifeln. Blick und Gang schienen stets auf ein bestimmtes Ziel gerichtet. In seinem Benehmen zeigte sich bei aller Bescheidenheit des Auftretens die Sicherheit und Festigkeit des Mannes, der weiß, was er will.« Von *diesem* Manne war die ausweichende Antwort des Jünglings an Agathe jedenfalls nicht geschrieben!

Was sonst aber machte den stürmischen Brahms auf einmal so bedenklich, wenn es die Frage nach der Existenz nicht war? Und wahrlich: um Geld hat er sich nie gesorgt! In demselben Augenblick, da er eine Agathe von Siebold anflehte: Schreibe mir, ob ich wiederkommen soll, Dich in meine Arme zu schließen, Dir zu sagen, daß ich Dich liebe! konnte er doch an eine Hemmung seiner künstlerischen Entwicklung durch die Ehe unmöglich glauben! Woher also die Furcht vor »Fesseln«?

Daß Brahms' Einnahmen am Detmolder Hof noch mager waren, wußten beide, Johannes und Agathe, nicht erst seit gestern. Und der väterliche Freund Grimm wußte es auch. Und nun auf einmal sollte man sie an Roccos Weisheit erinnern dürfen? Johannes sollte fürchten, daß sie von seinem Tische hungrig aufstehen würde? Johannes, dem sie das höchste zugetraut hatte!

Auch für die Schwierigkeiten, die auf ihrer Seite lagen, hatte das verliebte Mädchen nicht Auge noch Ohr. Sie wußte wohl, was ihre Mutter mit den beiden vielumworbenen Töchtern vorgehabt, bei der älteren Schwester auch erreicht hatte. Der junge Mann aus Hamburg wäre der Frau von Siebold sicherlich nicht sehr willkommen gewesen. Allein einer Mutter Wunsch und Rat: Nimm den Kranz nur aus den Locken! — wäre längst zu spät gekommen. Dornen hielten ihn schon fest im Haar. Aber würde der Vater einer Ehe zugestimmt haben? Auch er wußte nicht mehr von dem fünfundzwanzigjährigen Musiker, als daß er Johannes Brahms hieß, trotz Robert Schumann keinen Namen und noch wenig Brot hatte. Zehn Jahre sollten ja noch vergehen bis zum Deutschen Requiem, daß die Welt beim Namen Brahms aufhorchte. Nicht drei Wochen gingen ins Land, da mußte Brahms seine zweite große Enttäuschung — die Biographen des Komponisten nennen sie die erste — hinnehmen, und so bitter sie ihm war, so mag sie sein wundes Herz darüber beruhigt haben, daß er Agathen jenes böse Wort geschrieben hatte. Nachdem er am 22. Januar 1859 sein Klavierkonzert in d-moll unter Joachims Leitung vor dem versammelten Hof in Hannover zum ersten Male öffentlich mit einem Achtungserfolg gespielt hatte, wurde es am 27. Januar in Leipzig verhöhnt und ausgezischt. Gab ihm das Schicksal nicht recht, wenn er seiner Agathe früher selbst einmal in gedrückter Stimmung gesagt hatte: »ich kann nie heiraten; ich könnte es nicht ertragen, wenn meine Frau einmal darunter zu leiden hätte, daß ich nicht das Beste in der Musik leistete«. Als er so sprach,



Hans von Bülow
Anfang der Zwanziger



Hans von Bülow auf dem Totenbett



Johannes Brahms



Agathe von Siebold

zur Zeit ihres Liebesbundes

lachte ihn Agathe aus. Durfte er aber nach dieser schroffen Ablehnung durch das gewiß maßgebende Leipziger Publikum noch wagen, konnte er verantworten, sein Leben mit dem einer Frau zu verknüpfen? Und doch, gerade in diesem Augenblick hätte Agathe sich bewährt, hätte ihm gezeigt, daß sie für ihn geschaffen, wenn überhaupt für diesen Künstler zur Ehe eine Frau geboren war. Agathe mag, als ihr aus Leipzig jene unheilvolle Kunde wurde, im Geiste ihrem Liebsten doch die Hand gedrückt, vielleicht auch — gerade weil das Schicksal ihm nun recht zu geben schien — sich im geheimen selbst gefragt haben, ob dieser scharfe Trennungsstrich von ihr gezogen werden mußte. Daß »seine Liebe nicht so stark, so tief war wie die ihre«, wie die Enttäuschte später eingesehen hat, — das wollte sie trotz seiner Furcht vor Fesseln immer noch nicht glauben. Indessen schwieg ihr Stolz. Erst recht natürlich schwieg nun Brahms. Wenn er nur wenige Wochen vor dem bedeutungsvollen Tage in Leipzig den Mut nicht hatte finden können, als äußeres Zeichen ihrer Liebe den goldenen Ring um den geschlossenen Bund zu legen, so mochte er vielleicht im tiefsten Innern die Hoffnung dorthin mitgenommen haben, auf den Flügeln des Leipziger Ruhmes zu ihr zurückzukehren, um ihre Hand wieder zu ergreifen und festzuhalten.

In wehmütig-ernsten Worten hat Johannes Brahms nach vielen Jahren seiner damaligen Seelenstimmung selber Ausdruck verliehen. Ein Geständnis an Josef Victor Widmann ums Jahr 1887 mag auch hier wiederholt werden. Es klingt anders als der scherzende Ton, in dem er wohl zu Zeiten von dieser dennoch nie geheilten Wunde sprechen konnte: »Ich hab's versäumt. Als ich wohl Lust dazu gehabt hätte, konnte ich es einer Frau nicht so bieten, wie es recht gewesen wäre . . . In der Zeit, in der ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepfiffen oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut ertragen, denn ich wußte genau, was sie wert waren und wie sich das Blatt schon noch wenden würde. Und wenn ich nach solchen Mißerfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zumute. Im Gegenteil! Aber wenn ich in solchen Momenten vor die Frau hätte hintreten, ihre fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: es war wieder nichts! — das hätte ich nicht ertragen! Denn mag eine Frau den Künstler, den sie zum Manne hat, noch so sehr lieben und auch, was man so nennt: an ihren Mann glauben — die volle Gewißheit eines endlichen Sieges, wie sie in seiner Brust liegt, kann sie nicht haben. Und wenn sie mich nun gar hätte trösten wollen — Mitleid der eigenen Frau bei Mißerfolgen des eigenen Mannes — huh! ich mag nicht daran denken, was das, so weit ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre!«

Wer verstände ihn nicht! Und doch sollten diese später oft wiederholten Worte vielleicht nur zur Rechtfertigung vor sich selbst eine mahnende Stimme im Innern übertönen, die er nie zum Schweigen bringen konnte.

UNBEWUSSTE PLAGIATE

VON

R. HENNIG-DÜSSELDORF-OBERKASSEL

Es kommt häufiger vor, als man glaubt, daß ein Komponist, der nach Einfällen, Vertonungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen sucht, ganz unbewußt und ohne die geringste Absicht einer Entlehnung Melodieteile, Themen oder Akkordverbindungen verwendet, die er früher schon einmal gehört hat*). Zuweilen, wenn er eine musikalische Impression hat, wird er kaum angeben können, ob diese auf eigenem Boden gewachsen ist, oder ob ihm eine Erinnerung an anderswo Gehörtes aus dem Unterbewußtsein emporgestiegen ist. In ebenso zahlreichen Fällen wird er, ohne die leiseste Absicht, ein Plagiat zu begehen, einen solchen, anderswo gehörten aber längst vergessenen musikalischen Einfall gutgläubig als eigenes Produkt übernehmen und in einem Tonwerk benutzen.

Auch unsere allergrößten, mit musikalischen und melodischen Einfällen überreich gesegneten Meister, die es wahrhaftig nicht nötig hatten, sich mit fremden Federn zu schmücken, haben nicht allzu selten mit fremdem Kalbe gepflügt, ohne sich dessen bewußt zu werden. Es ist reizvoll, solchen unbewußten Reminiszenzen in ihrem Schaffen nachzugehen, sie womöglich gar in allbekannten Werken zu erkennen und aufzuzeigen. Einige Übereinstimmungen solcher Art sind von alters her aufgefallen und gelegentlich erörtert worden, so als berühmtestes Beispiel die zweifellos von Beethoven nie erkannte Entlehnung des einleitenden Es-dur-Hauptthemas im ersten Satz der Eroica-Sinfonie aus Mozarts »Bastien und Bastienne«. Ebensowenig ist die zumindest starke Anlehnung des großen Chors im Tannhäuser-Marsch »Freudig begrüßen wir die edle Halle« an die Agathe-Arie des »Freischütz« (»Himmel, nimm des Dankes Zähren«) Richard Wagner zur Last zu legen, noch weniger die Identität des Themas des wogenden Stroms im Vorspiel zum »Rheingold« mit der Wellenbewegung in Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre.

In dieses Kapitel gehört auch jene eigenartige und in ihren Ursachen bis zum heutigen Tag nicht klargestellte Parallelität zwischen mehreren Takten im Gesang der Meermädchen aus Webers »Oberon« und einem wiederholt erklingenden, zumal am Schluß einprägsam wiederkehrenden, absteigenden Thema in Mendelssohns »Sommernachtstraum«-Ouvertüre. Es dürfte dies die

*) Plagiate zu entdecken hat schon so manchen gelockt. Wir erinnern an ein Buch des ehemaligen Musikhistorikers, Wagnerapostels und Kritikers Wilhelm Tappert (1830-1907), der ein ganzes Buch mit seinen Funden füllte. Von Hans von Wolzogen stammt eine größere Arbeit, die sich in verwandten Bahnen bewegt. Hans Joachim Moser hat im Schlußband seiner Geschichte der Deutschen Musik gleichfalls eine Reihe übereinstimmender melodischer Stellen aufgezählt, in Richard H. Steins Tschaikowskij-Biographie begegnen wir mehrfachen Hinweisen ähnlicher Natur. Daneben ist das Plagiat oft genug Thema von Zeitschriftenartikeln. Die in vorliegendem Beitrag gesammelten »Entlehnungen« sind unseres Wissens bisher unentdeckt geblieben. Die Schriftleitung

wohl rätselhafteste musikalische Übereinstimmung sein, die es gibt: beide Male haben die Komponisten ihr Thema in E-dur niedergeschrieben, beide Werke sind überdies fast genau gleichzeitig (1826) entstanden. Das geniale Jugendwerk Mendelssohns scheint ein wenig jünger zu sein, aber in der Zeit, da es entstand, kann Mendelssohn vom »Oberon« noch nichts gewußt haben. Wie also ist diese Parallelität zu erklären, die doch auch wieder kein Zufall gewesen sein kann?

Einige weitere Übereinstimmungen seien nachstehend vermerkt. Es mag sein, daß die eine oder andere schon früher entdeckt worden ist. Mir ist davon nichts bekannt. Es handelt sich durchweg um Anklänge, die mir selbst aufgefallen sind und bei denen die Anlehnung einige Male bis zur taktelangen völligen Identität entwickelt ist. Ich wähle dabei nur Beispiele aus Werken berühmtester Musiker aus oder aber Tonstücke, die aus andren Gründen als allgemein bekannt vorausgesetzt werden dürfen.

Den oben erwähnten Anklang des Tannhäuser-Marsches an den »Freischütz« kann man psychologisch unschwer verstehen, wenn man sich erinnert, welchen unerhört tiefen und dauernden Eindruck das Webersche Meisterwerk auf den jugendlichen Wagner ausgeübt hat. Noch an einer anderen Stelle scheint nachweisbar zu sein, wie der Geist des Jüngeren unablässig um das Webersche Melos kreiste. In der »Walküre« ist die musikalische Figur zu den Worten der Brünnhilde im letzten Akt: »War es so niedrig« Ton für Ton übereinstimmend mit dem dritten und vierten Takt der Freischütz-Ouvertüre, und die Ähnlichkeit ist um so auffälliger, als beide Male die charakteristische Tonfolge ohne jede Begleitung erklingt.

Am Rande sei hier übrigens bemerkt, daß gerade der Einfluß des »Freischütz« auf Wagners Schaffen es wohl verdienen würde, einer genaueren Untersuchung unterworfen zu werden. Es wird schwerlich ein Zufall sein, daß fast immer die Liebesszenen in Wagners Werken in E-dur stehen, derselben Tonart, in der Agathe ihren Liebesgefühlen Ausdruck gibt, schwerlich ein Zufall, daß Es-dur bei Wagner die »fromme« Tonart des Pilgerchors und der Wolfram-Gesänge, des Königsgebets im »Lohengrin« usw. auch im »Freischütz« die Tonart des frommen Klausners ist, schwerlich ein Zufall, daß die Tonart des unheimlichsten Vorgangs im »Freischütz«, die Wolfsschluchtsszene, fis-moll, mit der Tonart der unheimlichsten Szene im »Lohengrin«, Ortruds Racheruf, übereinstimmt usw.

Da von Richard Wagner die Rede ist, sei das Beispiel einer absonderlichen Übereinstimmung erwähnt, woraus sich erkennen läßt, wie auch in der Musik vom Erhabenen zum Lächerlichen der Schritt oft nur ein kurzer ist. Unverkennbar besteht nämlich eine taktelange Identität der Melodie zwischen dem alten, derben Volkslied vom Saubub und der dicken Viehmagd (»Und der Saubub hat die Viehmagd und die Viehmagd hat den Saubub«) und dem Gesang des jugendlichen Siegfried: »Wie der Fisch froh in der Flut schwimmt«.

Ebenso kann es wohl kaum ein bloßer Zufall sein, daß eines der schönsten und ergreifendsten Motive des Nibelungenringes, das wie eine Frage sich auftürmende, nur aus drei Tönen bestehende Schicksalsmotiv, in der gleichen, eigenartigen Harmonisierung und Wiederholung in Mendelssohns »Herbstlied« (»Im Walde rauschen dürre Blätter«) zu den Worten »Was hält noch fest?« erklingt. Und ebenso 100 Jahre früher in Bachs »Matthäuspassion«: »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?«
Im allgemeinen wird ein sicherer *Nachweis*, daß eine unbewußte Entlehnung auf Grund einer Reminiszenz stattgefunden hat, natürlich nicht leicht geführt werden können. Vereinzelt ist aber auch Derartiges möglich. Brahms' »Sapphische Ode« klingt melodisch genau in dieselbe Figur aus wie Schuberts »Am Meer«, und beide Male endet auch der zugehörige Text mit dem gleichen Wort (»mit ihren Tränen«, »tauten die Tränen«). Es ist einfach unmöglich, daß Brahms hier nicht einer unbewußten Erinnerung zum Opfer gefallen ist. Schubert, der unter allen Meistern der Musik sicher den »Weltrekord« an melodiösen Einfällen hält, ist in seinen Werken von frühester Jugend an merkwürdig unabhängig von fremden Einflüssen. Man denke an »Gretchen am Spinnrad« und »Erlkönig«, die als etwas vollkommen Neues die damalige Zeit nicht erfaßte. Dennoch hat selbst dieser unerhört fruchtbare Erfinder vereinzelt unbewußte Anleihen bei fremden Kompositionen unternommen. In einem Chor seines »Stabat mater« erklingt zu den Worten »Liebend neiget er sein Antlitz« taktelang dieselbe Melodie, wie sie uns aus dem Schluß von Papa Haydns »Gott erhalte Franz den Kaiser« so wohl vertraut ist. Ebenso liegt eine ganz offensichtliche Reminiszenz an das Scherzo der Beethovenschen Neunten vor: im Allegro molto des Schubertschen d-moll-Quartetts. Da auch die Tonart übereinstimmt, kann die Beeinflussung wohl als sicher erwiesen gelten.
Während in diesem Fall die Erinnerung an eine Beethovensche Sinfonie auf den Zeitgenossen Schubert gewirkt hat, ohne daß es ihm wohl je zum Bewußtsein gekommen ist, hat eine andere Beethoven-Sinfonie, die sechste, einen Wiederklang im Schaffen Edvard Griegs gefunden. Das auf- und abwogende Thema im Höhepunkt des »Pastorale«-Gewitters klingt uns, wiederum taktelang, fast genau ebenso im wilden Tönegewirr des stürmischen Abends der »Peer-Gynt-Suite« (»Peer Gynts Heimkehr«), allerdings in anderer Tonart, entgegen. In beiden Fällen wird mit den nahezu *gleichen* Tönegebilden ein *Unwetter* geschildert — der Nachweis der unterbewußten *Entlehnung* dürfte auch in diesem Fall gelungen sein.
Ob das um eine ganze Oktave gleichmäßig herabsteigende Schlußthema im ersten Satz der Tschaikowskijschen h-moll-Sinfonie eine Reminiszenz darstellt an das bis auf einen (fehlenden) Ton ganz gleiche, wenn auch anders betonte Hauptthema im zweiten Satz der Schubertschen »Unvollendeten« Sinfonie in h-moll, sei dahingestellt. Hier ist eine nur zufällige Übereinstim-

mung schon eher möglich. Nicht ausgeschlossen, wenn auch schon weniger wahrscheinlich, ist ein Zufall bei der so gut wie restlosen Übereinstimmung der letzten Textzeile von Loewes »Uhr« (»sie blieb von selber stehn«) mit dem Textabschluß von Robert Schumanns »Frühlingsfahrt«: »Herr Gott, führ uns liebreich zu dir«.

Auch bei Volksliedern und Chorälen begegnen wir hier und da musikalischen Gedanken, die unbewußt entlehnt sind. Der Schluß des Chorals »Harre, meine Seele« bringt zu den Textworten: »Wird er dich beschirmen, der treue Gott« dieselbe Melodie wie der Abschluß des ansprechenden Volksliedes »Mein Heimattal«: »Im schönsten Wiesengrunde«.

Nur durch einen Zufall wurde ich eines Tages aufmerksam auf eine musikalische Identität zweier sehr bekannter Lieder, die meines Wissens vorher nicht bemerkt worden ist. Aus den offenen Fenstern einer benachbarten Mädchenschule hörte ich ein paar Töne einer Gesangsklasse; ich stutzte und fragte mich: »Wird jetzt in unseren Schulen die Marseillaise gesungen?« In meiner Wohnung angelangt, merkte ich, daß Uhlands »Preisend mit viel schönen Reden« gesungen wurde: die Melodie zu den Worten »einst zu Worms im Kaisersaal« deckt sich genau mit dem Anfang der Marseillaise: »Allons, enfants de la patrie« — während die Wiederholung desselben Textes mit einem anderen sehr berühmten Lied völlig übereinstimmt, dem Schluß des Gaudeamus igitur, dem ersten »nos habebit humus«!

Zur Psychologie des musikalischen Schaffens sind solche Nachweise recht lehrreich. Bei genauerem Nachforschen werden sich unzweifelhaft noch zahlreiche andere unbewußte Entlehnungen auffinden und zum Teil geradezu nachweisen lassen. Zunächst mag diese kleine Auswahl genügen.

JULIUS WEISMANN

ZU SEINEM 50. GEBURTSTAG AM 26. DEZEMBER

VON

RUDOLF BECHTOLD-FREIBURG I. B.

Bereits in der zweiten Generation strahlt der Name über der Stadt mit dem Dreiklang Wald, Wein, Gotik. Der denkscharfe Zoologe gab dem feinsinnigen Musiker mit der harten Feder und der zarten Hand das Leben. Unerbittlich streng mit ihrem Werkzeug — das Männer wie Herzogenberg (Berlin) und Meister Thuille (München) denkbar fein schliffen —, ist es doch die Hand eines Romantikers, dem die Technik Mittel bleibt.

Weismanns ureigenstes Heimatgebiet ist die Kammermusik. Er kommt vom Klavier her, das ja dem Romantiker immer die größte Möglichkeit zur

Bannung — zur möglichst erlebnisgetreuen Bannung — individuellen Gefühlserlebnisses gibt. Als Romantiker — natürlich nicht im Sinne eines blind verfolgten Programmes — ist Weismann der reinste Exponent der alemannischen Südwestecke Deutschlands, des Landes am Oberrhein, seines »Gartens«. Wieviele mag es heute noch geben, die, um zu »hören«, zu komponieren, ins Gebirge fahren und dort, auf einem Fels sitzend — unter ihnen Hänge mit schwelender Sonne, Weiden, vollgetrunken von sonnigem Grün, Wälder, die sich irgendwo verlaufen, über ihnen die große blaue Zephirdecke — die so in sich hineinhorchen?

Neben der Kammermusik stehen Klaviermusik und Lieder. An den Klavierwerken lassen sich die Epochen von Weismanns Schaffen ablesen, von den Impromptus und Variationen über »Tanzfantasie«, »Sommerland«, »Aus meinem Garten«, Walzer, Sonaten, »Traumspiele« bis zu den Suiten und letzten Studien.

Das Liedschaffen beeinflußten Dichter wie Eichendorff, C. F. Meyer, Vierordt und Greif. Am tiefsten und entscheidend wirkte der jung verschiedene Walter Calé. Er stand und steht noch Pate bei dem liedschaffenden Weismann, den hervorzuheben nicht mehr nötig ist.

Seit einigen Jahren hat sich Julius Weismann auch der Oper zugewandt. (Die große Form, die Sinfonie, scheint ihm, wie überhaupt den Romantikern, nicht zu »liegen«.) Der Vorwurf zu »Schwanenweiß« ist von Strindberg. Man denkt an Grieg. Während dieser deutet, auslegt, schafft Weismann neu, durchsetzt jeden Satz, tränkt ihn mit seinen Melodien. Melodie hat den Primat. Oft ist sie so stark, daß ihm *ein* Instrument genügt. Das überrascht: der Romantiker, der auf die große Geste verzichtet. — Ein lyrisches Traumspiel ist »Regina del Lago«, Text nach Walter Calé. Ein Strauß auf das Grab des Dichters, dem Weismann viel verdankt, nicht für solche geschrieben, die Sensationen suchen, sondern für singende Seelen, Menschen mit Seele.

Mit den neuesten Werken, so sagt man, habe Weismann nicht zu seinem Vorteil sich der Moderne zugewandt. Nein. Er nimmt — immer selbständig, seitdem er, entgegen der damaligen Mode in der Thuille-Schule, ein Streichquartett und keine sinfonische Dichtung schrieb —, er baut ein in seine Eigenart, ohne von ihr abzurücken. Der in voller Schaffenskraft Stehende wird uns, vielleicht noch mehr den Kommenden, noch viel zu sagen haben.

AUS DER WERKSTATT DER OPERETTE

VON

ERNST SCHLIEPE-BERLIN

Die Operette könnte — und sollte — auf dem musikalischen Theater dasselbe sein, was im Schauspielhaus die Komödie ist. Sie war es früher bis zu einem gewissen Grade. Was ist sie heute?

Die Geschichte der Operette ist die Geschichte ihres Niederganges. Es ist eigentümlich und wohl ohne Parallele, daß eine Kunstgattung mit der Blüte beginnt und Generationen später entartet. Die Väter der Operette waren zugleich ihre Klassiker.

Die Bühnenwerke eines Johann Strauß, Millöcker, Suppé und Offenbach erscheinen, neben den Durchschnittsproduktionen der heutigen Zeit gesehen, als bewunderungswürdige Werke. Und doch waren sie zu ihrer Zeit als Kinder der leichtgeschürzten Muse keineswegs so hoch geachtet, wie man annehmen möchte. Denn man war damals viel anspruchsvoller als heute. Die Operette unterschied sich von der Oper nur durch das auf leichte Unterhaltung und Volkstümlichkeit bedachte Libretto und die knapper gefaßte Form, nicht aber durch die Kompositionstechnik. Der Operettenkomponist legte Wert darauf, sich künstlerisch auszubreiten, sein Können zu zeigen, seinem selbstverständlichen Ehrgeiz als Musiker Genüge zu leisten. Die Mittel dazu standen ihm im Theater zur Verfügung. Es gab leistungsfähige Chöre und Sänger mit ausreichender Stimme. So finden sich in den Hauptwerken der Operettenklassiker Musikstücke — Ensembles, Arien und Chöre — die ihrer künstlerischen Struktur nach denen einer Oper nichts nachgeben. Trotzdem sind sie keineswegs »opernmäßig«; jene Komponisten wußten in der Entfaltung der Klangmittel Maß zu halten. Daß manche ihrer Operetten unter der Bezeichnung »Komische Oper« im Druck erschienen sind, ändert daran nichts.

Nun sollte man meinen: was damals möglich war, müßte heute auch zu erreichen sein. Das Technische läßt sich erlernen; an Erfindungskraft kann es nicht dauernd mangeln, und künstlerischer Ehrgeiz ist vorauszusetzen. Künstlerischer Ehrgeiz? Der Kenner der Verhältnisse schüttelt das Haupt. Es gibt für das künstlerische Schaffen gewisse unumstößliche Vorbedingungen; ohne handwerkliches Rüstzeug, Fleiß und Idealismus kommt auch bei der Operette nichts Rechtes heraus. Wenn diese Vorbedingungen nicht nur aus Zwang, sondern einfach aus Nichtachtung negiert werden, so darf man sich nicht wundern, daß die Produktion, ihres inneren Haltes beraubt, minderwertig wird. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß der Niedergang der Operette nicht mehr aufzuhalten war, als die Autoren keinen Anstand nahmen, sie als reines *Geschäftsobjekt* zu betrachten.

Die Zahl der Theater, die Operette spielen, ist viel größer als die Zahl der Bühnen, die sich ausschließlich oder vorzugsweise mit der Oper befassen. In den Provinzstädten ist es feststehende Tatsache, daß die Operette die Einnahmen bringt, auf die man bei der Oper (und noch mehr beim Schauspiel) vergeblich wartet. Das sollte alle die zu ernstem Nachdenken anregen, denen künstlerisches Verantwortungsgefühl innewohnt. Die modernen Operettenautoren aber haben daraus nur die Folgerung gezogen, daß sie umso mehr Geld verdienen können, je schneller sie Operetten auf den Markt werfen. Wobei als einzige Bedingung die »Zugkraft« anerkannt wird.

Wohin dieser Geschäftsgeist führen mußte, ist einleuchtend. Zugkräftig ist, was den niederen Instinkten und seichten Unterhaltungsbedürfnissen der Masse entspricht. Leichte Ausführbarkeit ohne höhere musikalische Anforderungen garantiert Aufführung an möglichst vielen, auch den kleinsten Theatern. Aus diesen Komponenten ergibt sich ohne weiteres die Fabrikationsmethode der modernen Operette.

Unbestreitbar erfordert der Beruf des Operettenautors ein eigenes Talent, zumal für die Abfassung des *Buches*. Denn gerade das Libretto ist für den Erfolg oft entscheidend, weil heutzutage der mehr oder weniger witzig abgefaßte Dialog, die spannende Szenenführung und die Verwicklung und Lösung der Handlung das Interesse des Zuschauers dauernd in Anspruch nehmen, während die Musiknummern als stimmungfördernde Einlagen gedacht sind. Man befolgt darum das Prinzip der Arbeitsteilung; der eine macht den Dialog, der andere die Gesangstexte, mitunter ist auch noch ein Dritter dabei beteiligt. Hat sich ein solches Autorengremium einmal erfolgreich betätigt, so bleibt es gewöhnlich zeitlebens vereint. Manche Librettisten-»Firmen« haben es zu solchem Ruf gebracht, daß ihre Erzeugnisse als »Markenfabrikate« Geltung erlangten.

Aber weder Talent noch Arbeitsteilung noch Routine würden ausreichen, dem starken Bedarf nach wirksamen Texten zu genügen, wenn es nicht seit langem eine bestimmte *Form* gäbe, in die die zu erfindende Handlung, oft mit Gewalt, gepreßt wird. Sie bringt es zuwege, daß sich, bei einiger Erfahrung auf diesem Gebiet, die Szenenführung von selbst ergibt. Der erste Akt enthält nach bewährtem Muster die Exposition. Der zweite bringt die Liebespaare ins Einvernehmen und führt den scheinbaren Konflikt herbei, der den bekannten »tragischen Abschluß« zur Folge hat (siehe »Bettelstudent«). Im dritten Akt tritt regelmäßig eine neue Person auf; sie hat die Aufgabe, in die erlahmende Handlung frisches Leben zu bringen und muß gewöhnlich als »Deus ex machina« den verfahrenen Karren wieder ins Gleis bringen. Sofern die Handlung nicht schon ihrer Idee nach hinlänglich komisch ist, müssen *Karikaturen* das Zwerchfell erschüttern; dazu gehören der Operettenidiot, der greisenhafte Trottel, die übergeschnappte komische Alte (vergleiche »Vogelhändler«). Mit Hilfe dieser Ingredienzien und des hundertfach erprobten Klischees läßt sich

in der Tat in überraschend kurzer Zeit ein Libretto zurechtzimmern, das, mag es auch inhaltlich noch so schlecht sein, jedenfalls eine gewisse Bühnenwirksamkeit besitzt.
Mit der Eilfabrikation der Text»dichter« könnte auch der genialste Operettenkomponist niemals Schritt halten, wenn es ihm darauf ankäme, nicht nur gut, sondern auch selbständig zu arbeiten. Denn das Notenschreiben ist viel umständlicher, und die Herstellung einer Orchesterpartitur kostet beträchtliche Zeit. Der geschäftstüchtige Operettenkomponist (rühmliche Ausnahmen, die es zum Glück gibt, bleiben hier außer Betracht) ist deshalb längst zum Prinzip der Arbeitsteilung übergegangen: er erfindet die Melodien und überläßt die Hauptsache, die »Arbeit«, seinen Hilfskräften. Es ist so ähnlich wie in der Konfektion, wo die Kleider nach bestimmten Angaben von Heimarbeitern verfertigt werden, während der Fabrikant stückweise bezahlt und den Gewinn für sich hat. Gewiß soll die Wichtigkeit der »Erfindung« als solche nicht unterschätzt werden; sie ist es, die dem Werk den Charakter einer melodiös-schlagkräftigen Operette aufprägen muß. Für einen leidlich musikalischen Menschen, der in der Operette zuhause ist und Bescheid weiß, worauf es ankommt, ist es indessen nicht schwer, ein paar Schlagermelodien zu erfinden. Entweder regt der Gesangstext dazu an, oder die Erzeugnisse anderer Komponisten. (Der bekannte »Valencia«-Schlager z. B. hat eine ganze Reihe ähnlicher Kompositionen zur Folge gehabt, die nichts anderes als rhythmische Imitationen waren.) Die — unbewußte oder absichtliche — Anlehnung an erfolgreiche Vorgänger ist in den meisten Fällen so offensichtlich, daß man von derartigen »Diebstählen« kaum noch ein Aufheben macht — zumal es weniger auf die Originalität ankommt, als auf hohe Einnahmen. Daß übrigens der Schlager sehr oft zuerst melodisch erfunden und dann erst mit einem mehr oder weniger passenden Text unterlegt wird, sei nebenbei erwähnt.
In welcher Weise sich die Arbeitsteilung bei der Komposition vollzieht, richtet sich, abgesehen von der verfügbaren Zeit, ganz danach, wie weit der »Komponist« überhaupt imstande ist, seine Gedanken zu Papier zu bringen. Man sollte glauben; ein Komponist, der von dem ehrenwerten Impuls erfüllt ist, Operetten- oder Kabarettschlager zu verfassen, müßte sein Handwerk soweit verstehen, daß er seine Aufgabe ohne fremde Unterstützung lösen kann! Daran gebricht es häufig genug. Manch einer ist mit seiner Weisheit bereits zu Ende, wenn er die Melodie, die ihm eingefallen ist, glücklich niedergeschrieben hat; das Weitere — rhythmische, harmonische und instrumentale Einkleidung — muß ein Fachmusiker besorgen (gewöhnlich ein Kapellmeister). Ein anderer Komponistentyp schreibt überhaupt nichts auf, sondern improvisiert am Klavier und spielt den so gefundenen Schlager dem danebensitzenden Kapellmeister so lange vor, bis der das Gehörte aufgezeichnet hat. Es soll jedoch auch »Komponisten« geben, die *weder Noten schreiben*, *noch*

Klavier spielen können. Diese begnügen sich damit, ihre Einfälle dem musikalischen Adlatus *vorzupfeifen* (!). Auf welche Weise die göttliche Inspiration in die Welt der Erscheinung tritt, ist ganz gleichgültig — am Ende des kompositorischen Instanzenweges winkt schließlich doch die fertige Partitur, und nach der entsprechenden In-Szene-Setzung der Tantiemen-Segen. Von allen lukrativen Berufen ist der des »Pfeifkomponisten« im Hinblick auf die aufgewendete »geistige Arbeit« jedenfalls der leichteste und ertragreichste; er erfordert keinerlei Vorbildung.

Natürlich treffen die hier geschilderten Methoden nicht bei jedem Operettenkomponisten zu. Immerhin aber finden selbst berühmte Autoren nichts dabei, sich die langwierige Arbeit der Instrumentation (Orchestrierung) zu ersparen, die bei höheren Ansprüchen, zumal wenn größere Finales vorhanden sind, doch einige Monate Zeit kosten würde. Sie bürden diese Last einem erfahrenen Kapellmeister auf, der für einige hundert Mark — ein Hungerlohn für diese mühsame, höchste Sachkenntnis erfordernde Arbeit — die Partitur herstellt. Die baren Auslagen, die der Komponist für seine Musik aufwenden muß, sind also gering; sie kommen in wenigen Aufführungen wieder herein. Von einem sehr bekannten Operettenkomponisten wird berichtet, daß er in seiner Villa einen ganzen Stab von Mitarbeitern beschäftigt, die unter seiner Aufsicht die jeweilige Operette nach den Skizzen des Autors »komponieren.« Irgendwo steht zu lesen, daß sogar *Arnold Schönberg* jahrelang davon gelebt hat, für seine Kollegen von der anderen Fakultät Operettenpartituren herzustellen. Leider weiß man nicht, welche. Aber es gibt tatsächlich einige Operetten, die hervorragend gut, geradezu raffiniert instrumentiert sind ...

Was bei einem solchen Herstellungsprozeß herauskommen kann, wird bestimmt kein Kunstwerk, sondern bestenfalls marktgängige Gebrauchsware sein. Aber das genügt. Wichtiger als die Qualität der Operette ist ihre *Aufmachung*, vor allem an der Stätte der Uraufführung. Premieren finden fast ausschließlich in Berlin statt, wo einerseits das nötige Geld aufgebracht wird, um eine splendide Ausstattung und für jede Rolle den typisch besten Vertreter zu bieten, andererseits auf ein genügend großes bzw. beständig wechselndes Publikum zu rechnen ist. Beides ist nötig, um eine möglichst lange Aufführungsserie zu erzielen. Diese Aufführungsserie ist eine geschäftliche Notwendigkeit, einmal, damit sich das investierte Kapital verzinst, dann aber auch der Propagandawirkung wegen. Wenn es von einer Operette heißt, sie ist in Berlin zweihundert- oder dreihundertmal nacheinander gegeben worden, so wird jeder Provinztheaterdirektor geneigt sein, diesen Kassenmagneten pflichtschuldigst zu erwerben. Ein großer Teil des Geschäfts hängt auch vom Notenverkauf ab; aus diesem Grunde wird alles getan, um dem Publikum die sogenannten Schlager sofort nachdrücklich einzuhämmern. Eine erprobte Claque sorgt schon bei der Premiere dafür, daß solche Nummern da capo gespielt werden; an den Anschlagsäulen kleben Plakate mit anreißerischen

Hinweisen; in den Zwischenpausen erscheint der Schlagertext auf einer Leinwand, damit das Publikum gleich mitsingen kann; die Café- und Kinokapellen erhalten — womöglich schon am Tage der Premiere — das Notenmaterial der Schlager vom Verlag gratis geliefert, damit sie das Publikum neugierig machen. Einmal ist sogar ein musikalischer *Film* gedreht worden, dessen Handlung ausschließlich von Schlagern aus Gilbertschen Operetten (die gesungen wurden) begleitet war. Auch Sprechmaschinen und Leierkästen werden prompt in den Dienst der Schlagerreklame gestellt. Gegenüber einer Popularisierung von solchen Überschwemmungsausmaßen ist natürlich die Kunst ernster Richtung machtlos. Ihre Würde und ihre Vornehmheit verbietet es, in eine Konkurrenz zu treten.

Vergegenwärtigt man sich, daß es in den meisten Fällen etwas absolut Minderwertiges ist, mit dem die Öffentlichkeit in dieser unausstehlichen Weise überschüttet wird — dann wird man begreifen, wie katastrophal sich der Geschäftsgeist auf einem angeblich künstlerischen Gebiet auswirken, wie zersetzend er die Allgemeinheit beeinflussen muß!

Aber dennoch: es ist auch hier dafür gesorgt, daß die goldenen Bäume nicht ungebührlich hoch in den heiteren Operettenhimmel hineinwachsen. Riesenaufführungsserien, wie sie vor zehn, zwanzig Jahren keine Seltenheit waren (man denke an die »Lustige Witwe«, »Dollarprinzessin«, »Walzertraum«, »Graf von Luxemburg«, »Polenblut«) stellen sich heute kaum noch ein. Das Publikum kauft eine Ware nicht mehr, zu der es das Zutrauen verloren hat, und es ist ein Kalkulationsfehler der Autoren, zu glauben, das Großstadtpublikum habe keinen oder einen so verdorbenen Geschmack, daß es einfach alles schlucke. Es schluckt vielleicht — aber es ist dann auch auf längere Zeit übersättigt.

Worauf der Erfolg einer guten Operette beruht, das zeigt sich immer dann, wenn eine der »klassischen Operetten« in großstadtmäßiger Ausstattung neu herausgebracht wird. Diese inhaltlich unmodernen, textlich vielfach völlig antiquierten Sachen erleben eine geradezu erstaunliche Renaissance. Allein, man braucht nur ein offenes Ohr zu haben, um zu merken, woher das kommt: die *Musik* ist's, die das blasierte, sensationslüsterne Publikum unwiderstehlich in ihren Bann zieht; es ist die künstlerische Gestaltung, die selbst dem wenig bedeutenden Einfall des Librettisten über Generationen hinweg Lebensdauer, Frische und Zauberkraft verleiht. Darum werden Strauß, Millöcker, Offenbach und die anderen jener Zeit noch heute in uns lebendig — weil sie nicht als Geschäftsleute schöpferisch waren, sondern als Künstler. Sie würden Methoden, wie die hier geschilderten, mit Entrüstung von sich gewiesen haben. Der Weg, der die moderne Operette wieder aufwärts führen kann, ist vorgezeichnet. Nur sehr wenige beschreiten ihn bis jetzt. Gebt der Musik ihr Recht zurück! Wenn der Geist der Künstlerschaft stärker sein wird als der des Merkantilismus, wenn Musik als das alleinige Vorrecht des künstlerisch

gebildeten Musikers gelten wird — dann kann auf eine Veredelung der Gattung zu hoffen sein. Der gute Musiker braucht für die Operette keineswegs zu gut zu sein. Der schlechte aber hat bei ihr genau so wenig etwas zu suchen wie anderswo.

NORBERT BURGMÜLLER ALS TYPUS DER FRÜHVOLLENDETEN

VON

WILLI KAHL-KÖLN

Die Geschichte der Frühvollendeten in der Musik ist noch ungeschrieben. Nachdem Guido K. *Brand* (Die Frühvollendeten, ein Beitrag zur Literaturgeschichte, 1929) einen solchen Versuch für das Gebiet der deutschen Dichtung unternommen hat, könnte man einmal an ein musikgeschichtliches Gegenstück dazu denken, wobei sich — darauf weist Brand schon hin (S. 6) — ergeben müßte, daß gerade in der Musik mit ihren gehäuften Fällen von Frühreife diese keineswegs immer den Anfang früher Vollendung bedeutet. Überhaupt erfordert das Problem des Frühvollendeten für die Musik, wo der Künstler mit ganz anderen Mitteln schafft als der Dichter und wo das Geschaffene oft eine Vielheit von Deutungen zuläßt, die im eindeutigen Wort nicht ohne weiteres beschlossen liegen, wahrscheinlich eine Untersuchung auf eigener Grundlage. Hat man es doch gerade an einem naheliegenden Beispiel, bei Schubert, erlebt, daß das Unvollendete, wie es bei ihm so oft, am sinnfälligsten mit der h-moll-Sinfonie, in die Erscheinung tritt, entsprechend der Grabschrift Grillparzers mehr als »begrabene Hoffnung« denn als überlieferter »reicher Besitz« verstanden und damit mißverstanden wurde. Ich denke an die Probleme, die Paul *Bekker* (G. Mahlers Sinfonien 1921, S. 15) in das Schicksal jener unvollendeten Sinfonie hineingeheimnißt hat. Es soll hier nicht versucht werden, im Lebenswerk *Norbert Burgmüllers* begrabene Hoffnungen gegen den vorhandenen, wenn auch der Öffentlichkeit heute fast unbekannten und, an Schuberts überreichem Schaffen gemessen, natürlich ungleich geringeren Besitz abzuwägen. Solange die Forschung Burgmüllers Werke noch nicht in ihrer Gesamtheit stilkritisch behandelt hat, ist Zurückhaltung geboten. Aber es lohnt sich vielleicht doch schon einmal, die Aufmerksamkeit auf einen Musiker des Rheinlands zu lenken, dessen Leben und Schaffen das Schicksal eines Frühvollendeten in der Musik mit typischen Zügen verkörpert. Ich muß mir versagen, den Leser mit den näheren Lebensumständen des 1810 in Düsseldorf geborenen und 1836 in Aachen gestorbenen Komponisten bekannt zu machen. Auf seinen künstlerischen Nachlaß, zwei Sinfonien, Quartette, Klaviermusik und Lieder sei nur kurz

hingewiesen, schließlich auch auf meine Versuche, einige dieser vergessenen Werke der Gegenwart wieder zugänglich zu machen (h-moll-Rhapsodie in meiner Sammlung »Lyrische Klavierstücke der Romantik«, Ed. Cotta, Neue Folge, Nr. 910 sowie »Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung«, Musik im Haus Heft 107, Volksvereinsverlag M.-Gladbach, jetzt Filser, Augsburg).

Es muß im übrigen genügen, das für den Frühvollendeten Typische kurz nachzuweisen. Norbert Burgmüller war sein kurzes Leben lang ein vom Schicksal Gezeichneter. Von Kind auf schwächlich, hatte er später mehr und mehr unter epileptischen Anfällen zu leiden. Sie brachten auch 1836 die Katastrophe. Betrachten wir sein Bild, wie es Alfred Rethel 1835 im Düsseldorfer Elternhaus Wolfgang Müllers von Königswinter zeichnete (ich habe es meiner Auswahl der Lieder vorangestellt), so möchten wir typische Züge herauslesen, wie sie Brand (a. a. O. S. 8) in den Bildern anderer Frühvollendeter sieht (Novalis, Hölty, Günderode): In »weitgeöffneten Augen das unheimliche Licht der Urgründe, der Geheimnisse . . . Etwas von der Witterung des frühen Todes, von dem Ahnen befristeten Schaffens, von schmerzhafter Geburt lagert um den Mund«. Sollte damit auch aus nachträglichem Wissen etwas in das Bild hineingesehen werden, so kann sich doch niemand dem Blick entziehen, der aus diesen Augen spricht. Es ist der tiefe Ernst eines Künstlers, der in jungen Jahren ein Maß innerer und äußerer Lebenserfahrung in sich angesammelt hat, wie es anderen erst allmählich auf langem Wege zuteil wird.

Vielleicht liegt in jener Melancholie des Blicks noch der besondere Ausdruck einer bitteren Erfahrung, von der er einmal wenige Wochen vor seinem Tod an W. Müller schrieb: »Ich war auf Menschen nicht vorbereitet, ich glaubte nur an Musik«. Deutet diese Einsicht ganz allgemein auf die für die Frühvollendeten typische Spannung zwischen sich und der Umwelt, der Zeit überhaupt, so wird das Typische dieser Erkenntnis erst recht sichtbar, indem Burgmüller damit einem um eine Generation älteren, ihm aber im weiteren Kreis der Romantik doch sehr verbundenen Frühvollendeten ganz nahe rückt, W. H. Wackenroder. Wackenroder könnte so gesprochen haben. Mit ihm hat Burgmüller ein Stück Nazarenertum gemein. Eine ganz seltene Lauterkeit der Gesinnung, eine Unbestechlichkeit seiner strengen Lebensauffassung war ihm eigen, mit der der Jüngling in seiner Umgebung unter dem Düsseldorfer Künstlervölkchen wohl oft genug auffallen mochte. Auch das ein Reifsein vor der Zeit.

Wer leichtfertigen Freunden mit solcher Strenge begegnen konnte, wie uns von Burgmüller berichtet wird, der mußte zunächst sich selbst gegenüber voller Verantwortung sein. Ein Blick in die geistige Werkstatt des Komponisten sagt alles in dieser Hinsicht. Wie alle Frühvollendeten, die in äußerster Anspannung ihrer Kräfte mehr als andere um ihre künstlerische Sendung

wissen mögen, trug er schwer an der Verantwortung, die solches Wissen auferlegt. Dem Tempo seines Schaffens fehlt jede jugendliche Schwungkraft. Dafür Hemmungen über Hemmungen, die nicht nur in körperlicher Gebrechlichkeit begründet sind. »Er setzte«, erzählt Immermann in seinen Memorabilien (2. Teil, 1843, S. 177) »nie eine Note hin, um sie nur da stehen zu haben; eine lebendige Notwendigkeit erzeugte jeden Ton. Lieber ließ er etwas unvollendet, als daß er sich in nicht empfundenen herkömmlichen Weisen beschwichtigt hätte. Den vierten Satz zu seiner zweiten Symphonie konnte er nicht finden, und es war halb komisch, halb rührend, wenn man ihn auf Befragen antworten hörte: »Er ist immer noch nicht da!«

Zwei seiner ergreifendsten Lieder, die beiden Goetheschen »Harfenspieler« künden uns, wie sehr Burgmüller selbst unter den seelischen Qualen einer Harfnereinsamkeit gelitten hat. Ist solche Einsamkeit in ihrer Zeit und Umgebung das typische Schicksal der Frühvollendeten, so ward es ihm in ganzer Schwere zuteil. »Tagebücher, Briefe werden Ergänzungen von brennender Wirklichkeit«, sagt Brand (a. a. O. S. 10) vom künstlerischen Nachlaß der Frühvollendeten. Solange die in Aussicht gestellte Wolfgang-Müller-Biographie Paul Luchtenbergs noch nicht vorliegt, die einige aufschlußreiche Briefe Burgmüllers an den Jugendfreund enthalten wird, bleibt der Öffentlichkeit diese wertvolle Ergänzung zum musikalischen Vermächtnis des Komponisten vorenthalten.

Bezeichnend aber erscheint es jetzt schon für den Frühvollendeten, daß seine musikalische Hinterlassenschaft überhaupt in Briefen eine nicht zufällige, sondern wesensnotwendige Ergänzung findet. Was in Tönen nicht Gestalt finden will und kann — wir wissen um diese Hemmungen —, das drängt im Wort zum Bekenntnis. Und was der einsame Schweigsame nicht sagen konnte, das hat er sich in seiner Musik vom Herzen geschrieben. In solch zwingender Geschlossenheit des Bekennens sich seiner selbst zu entäußern, konnte nur einem gegeben sein, der so früh in allem, als Mensch und Künstler, vollendet war.

* MUSIKERZIEHUNG *

DAS ERGEBNIS DER ACHTEN REICHSSCHULMUSIKWOCHE

VOM 30. SEPTEMBER BIS 5. OKTOBER IN HANNOVER

Den eigentlichen Grund der Kulturkrise, in der wir uns befinden, deuten wir an, wenn wir sagen, daß sie seit den Enzyklopädisten bestehe.

An Versuchen, aus diesem Zustande herauszukommen, hat es nicht gefehlt; es ist noch nicht lange her, da glaubte man, das Heilmittel gefunden zu haben: Wagners Erlösungsdrama sollte auch uns erlösen. Der Traum zerrann. Aber eine Gewißheit blieb: die *Musik* wird uns zurückführen zu der inneren und äusseren Einheit, die wir ersehnen. Nicht zwar die Musik, in der wir älteren Leute aufgewachsen sind, aber eine Musik der Zukunft und der Zukünftigen.

Wir haben nicht mehr als Prophetendienst an ihr zu verrichten: wir haben sie zu bereiten. Das kann nirgendwo geschehen, wenn nicht in der Schule. Die einseitig intellektualistische Bildung muß zurückgestellt werden zu Gunsten der Pflege der irrationalen Lebenswerte, die innerhalb des Erziehungsplanes einzig die Musik geben kann.

Diesem (wie wir angesichts der gegenwärtigen Musikzustände fürchten, allzu idealistischen) Grundgedanken dienen die *Reichsschulmusikwochen.* Nach zwei Fronten hat die Schulmusik um ihre Anerkennung noch zu kämpfen: einmal gegen die ihr keinen Raum gönnenden gesamtpädagogischen Kräfte und dann gegen die Unterschätzung in den Reihen der offiziellen Tonkunst und ihrer Institute, nicht zum wenigsten der musikalischen Tages- und Fachpresse *(Kestenberg).*

Die achte Reichsschulmusikwoche umfaßte — und das gab ihr einen eigenen Reiz — zum ersten Male die schulmäßigen Bemühungen um die Musik in *allen* Schulgattungen; allerdings fiel leider eine Belehrung über die Möglichkeit, die ministeriellen Richtlinien in der *höheren* Schule durchzuführen, im letzten Augenblick aus, was bedauert wurde, weil gerade in diesen Anstalten die Verhältnisse für den Schulmusiker eingestandenermaßen ungünstig sind. Schwierigkeiten hat auch mit den staatlichen Verordnungen der Lehrer einer wenig gegliederten *ländlichen Volksschule (Behrens),* und selbst die *städtische* Grundschule muß die höheren Schulen in bezug auf die musikalische Vorbildung der übergehenden Schüler einstweilen um Nachsicht bitten *(Könecke).* Die eigentümlichen Verhältnisse der *Mädchen-* und der *Aufbauschulen,* die eine *sinn*gemäße Anwendung der Vorschriften fordern, — »Handeln, nicht viel fragen!« rief Kestenberg den Lehrern einmal zu — wurden durch Ministerialrätin Dr. *Heinemann* und Studienrat Dr. *Münnich* beleuchtet. Wesentlicher Anteil wandte sich den in diesem Zusammenhang überaus wichtigen Lehrerbildungsanstalten, den neuen *pädagogischen Akademien,* zu, deren jüngste gerade in Hannover eröffnet worden war. Aus den Mitteilungen, die ihr Direktor, Dr. *Münch,* machte, erkennt man, mit welcher Energie sich der finanziell geschwächte Staat auf den Kernpunkt der musikalischen Volkserziehung: die künstlerische Ausbildung eines neuen Lehrergeschlechts wirft. Hoffen wir, daß ihm das Glück so günstig bleibe, als es ihm war, da er noch einfache Seminare unterhielt!

Wie hoch die Musik in dem (offenbar mit zwei Jahren zu kurz bemessenen) Ausbildungsgang des künftigen Lehrers bewertet wird, geht daraus hervor, daß der Neubau der hannoverschen Akademie dreißig zum Teile turmartig übereinander angeordnete Musikzellen enthalten wird; einige Orgeln werden da sein; in Gesellschafts- und Vortragssälen stehen Flügel, und selbst die Turnhalle bekommt ein Instrument; eine diesem Aufwande entsprechende Bücherei wurde in den Mitteilungen zwar nicht erwähnt, wird aber wohl nicht auf sich warten lassen.

Eine eigentümliche, einstweilen wohl mehr gefühlte als erkannte Diskrepanz ergab sich im Verlaufe der Tagung dadurch, daß in allgemeiner gehaltenen Vorträgen die allen diesen offiziellen Bemühungen doch zu Grunde liegende Vorstellung von der gemeinschaftbildenden Kraft der Musik einer Kritik unterzogen wurde. *R. Wicke*-Weimar unterschied scharf die zufällige Gemeinschaft, die keine ist, von der durch Vorhandensein einer übergeordneten Idee, in unserem Falle des Dienstes am Irrationalen, gebildeten; und H. J. *Moser* zeigte an dem Beispiele einer subjektivistischen Kontrapunktik und kollektivistischer Akkordik, wie viel Mißverstandenes im jugendlichen Idealismus mitgeschleppt wird. Auch *Kestenbergs* Schlußvor-

trag sah die Dinge, wie sie sind, um zu zeigen, wie sie sein sollten.

Zwei Vorträge, einer von A. *Schering* über den Chorgesang im musikalischen Stilwandel der Zeiten und einer von Ad. *Engel* über die Aufgaben des Schulmusikunterrichts im Dienste der Chorgesangpflege leiteten zu dem Thema über, das neben den eigentlichen schulmusikalischen Fragen stand und vorzüglich das Gesicht der künstlerischen Darbietungen bestimmte: dem *chorischen Singen* von Männern und Frauen. Die Sorge der Chöre um Nachwuchs, die Sorge der Lehrer um Erhaltung der Musizierfreudigkeit der Schulentlassenen; sie ist das Band, das zwischen den beiden vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und von der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen vertretenen Bereichen hin und her vermittelt.

Unsere Chöre, darunter auch einige von jugendlichem Lebensalter, erwiesen sich als gut, ja zum Teil vorzüglich geschult; allerdings in einem älteren Sinne, nämlich im Hinblick auf den taktischen Akzent und seine präzise Durchführung geschult. Kunstwerke, in denen dies Prinzip vorwaltete, kamen sehr befriedigend zu Gehör; aber wie gering ist die Zahl solcher Werke! Schon bei Brahms' Deutschem Requiem muß das Taktgeben versagen; unzulänglich aber ist die »Im Anfang war der Rhythmus«-Dirigierbewegung (und ihre seelische Grundlage) vor Partituren mit rein polyphonem Inhalt. Und da wird weder Belehrung noch Erkenntnis helfen: allein das *Erleben* dieser Kunst macht sie mitteilbar und übertragbar. Auch sonst gab es Mißgriffe: unangemessene Texte und sogar unangemessene Musik. Wirklich makellose Leistungen hörte man von dem philharmonischen Chor unter W. *Höhn* und von der Liedertafel »Augustus« unter H. *Heinrichs*.

Viel Freude bereiteten zahlreiche Unterrichtsproben in den Schulen: gerade ältere Lehrer schnitten günstig ab.

Als Festoper hatte man unter Hinweis auf seine Doppelbegabung als Erzieher und als freier Künstler ein Werk des Kölnischen Hochschuldirektors W. *Braunfels* gewählt: »Don Gil von den grünen Hosen«, ein geistreich-liebenswertes Stück, das von *Krasselt* wohl zu stark diesseitig, aber doch recht lebendig wiedergegeben wurde. An *Gieseking*s schwungvollem Vortrag des d-moll-Konzerts von Brahms hatte man ungetrübte Freude.

Wars ein Zufall, daß die Zweifel an der Richtigkeit der geistig-seelischen Voraussetzung der neuen Erziehung, an der Tragfähigkeit der Musik, die an die Stelle älterer Bindemittel gesetzt wird, an ihrer gemeinschaftbildenden Kraft gerade in der Stadt ausgesprochen wurden, deren in der Tonkunst größter Sohn ihr sterbend den Abschied gegeben hatte? Es war Melchior Schildt, der in seinem Testament (1666) die Vormünder seines spät geborenen Sohnes beschwor, ihn vor jeder Berührung mit der Musik zu bewahren; Melchior Schildt, der Sproß eines alten Musikanten- und Organistengeschlechts, von dem wir drei Generationen kennen.

Th. W. Werner

* MECHANISCHE MUSIK *

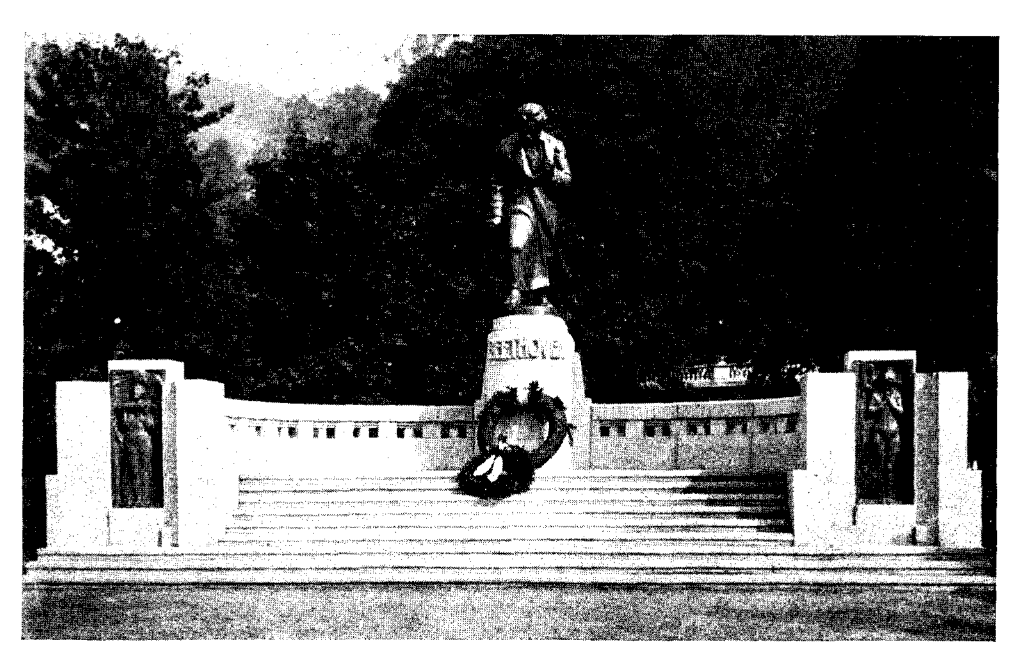
DER MUSIKER UND DER TONFILM

Vor einem Jahre etwa durfte ich an dieser Stelle meine Bedenken äußern, ob der klingende Film, der damals eben seine technische Vollendung erlangt zu haben vorgab, auch in die richtigen Hände fallen, ob er nicht vielmehr in den falschen allerhand Unfug anrichten würde. Die Frage war berechtigt genug, und ihrer Lösung konnte auch der Musiker nicht untätig zusehen, obschon der Tonfilm zunächst viel eher in die Sphäre des Sprechtheaters zu gehören schien. Wo stehen wir heute?

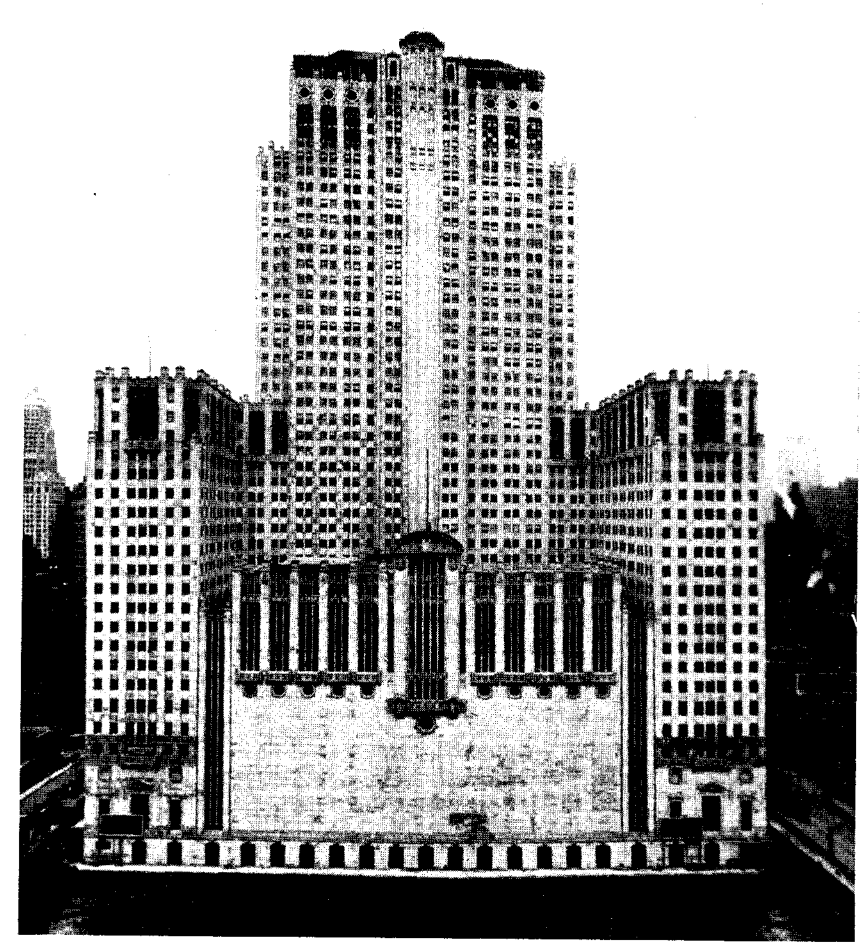
Zu sagen ist leider, daß bereits die materiellen Voraussetzungen falsch waren: der tönende Film war vor einem Jahr so wenig technisch gesichert, wie er es heute ist. Stellt man dies in aller schuldigen Hochachtung vor den Erfindern und ihren Erbfolgern fest, so muß doch einmal gefragt werden, ob es nicht im Sinne der Kunst wie der Wirtschaftlichkeit gescheiter gewesen wäre, das technische Rüstzeug erst noch in zahlreichen, minutiösen, aber knapp dimensionierten Experimenten zu prüfen und zu feilen, statt alsbald mit monumentalen Unkunstwerken aufzutrumpfen, die technisch noch recht minderwertig und viel-



Beethoven-Plakette
in Kupfer gestochen von R. Kress



Das Beethoven-Denkmal in Karlsbad
Bildhauer: Hugo Uher



Pacific u. Atlantic Photo, Berlin

Das neue Opernhaus in Chicago,
eingeweiht am 4. November 1929

leicht eben aus diesem Grunde auch künstlerisch so schauderhaft mißlungen waren. Denn abgesehen davon, daß das Trägheitsgesetz in der Tonfilm-Industrie bis heute die stürmischsten Orgien gefeiert hat, ist es doch auch die Unbeholfenheit der gesamten Apparatur, die noch den einfallsreichsten Regisseur unerträglich behindert. Die Kamera, deren rastlose Beweglichkeit dem stummen Film seine schönsten Wirkungen geschenkt hat, wird wieder zur Beharrlichkeit verdammt. Starre Leblosigkeit der Bilder ist die Folge. Ich wenigstens habe noch nie ein bewegtes Tonbild gesehen. Es hat den Anschein, als ob ein keineswegs wohlgesinnter Gott den Schauspielern, indem er ihnen gab, zu sagen, was sie leiden, zugleich die Fähigkeit genommen hat, es körperlich auszudrücken.

Soviel zur Technik; wobei nicht einen Augenblick daran zu zweifeln ist, daß die restlose Abstellung dieser Mißstände eine Frage der Zeit ist. Inzwischen aber kann viel Unheil angerichtet werden. An seiner Verhütung sind wir alle, die Musiker nicht zuletzt, interessiert. (Immer freilich in dem demütigenden Bewußtsein, daß der Film ein industrielles Unternehmen ist und der Musiker nur mitzureden hat, falls er gefragt wird.)

Tonfilm: ein neues Mittel zur Erreichung neuer Wirkungen. Zumindest sollte er das sein. Er ist es vorläufig nicht; er wird einstweilen in der schmählichsten Weise zu Zwecken mißbraucht, denen der stumme Film in seinen guten Exemplaren längst abgesagt hat. Wenn nämlich in einer ohnehin banalen Liebesszene die Hauptdarstellerin den herzrot gemalten Mund öffnet, um ihm die erschütternden Worte: »Ich verlasse dich nicht«, entströmen zu lassen, so stößt sie nicht nur mit der Zunge, sondern auch künstlerisch an. Wir haben das satt; wir möchten uns nicht in die Gartenlaubenepoche des Kinos zurückwerfen lassen.

Aber die Herren der Industrie scheren sich einen Teufel um die Kunst, und so wird auch der begleitende Musiker in diesen Betrieb der Rückständigkeiten eingegliedert. Er hat zunächst keine andere Aufgabe, als das, was er früher allabendlich vor der Rampe musizierte, nun schon bei der Aufnahme ein für allemal zu Protokoll zu geben. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen, deren eine, die wirtschaftliche, bedenklich ist. Die Brotlosigkeit eines Heeres von Kinomusikern wird unabwendbar sein. Der Trost, der aus den Lichtspieltheatern vertriebene Musiker werde bei den Filmgesellschaften selbst sein Unterkommen finden, ist ebenso billig wie inhaltlos. Man braucht bloß die kleine Zahl der deutschen Produktionsfirmen mit der Unzahl großer Kinohäuser zu konfrontieren, um die Unaufrichtigkeit dieser Vertröstung zu erkennen. Der Musiker teilt das harte Schicksal all derer, denen die Maschine die Existenz abschneidet. Eine nüchterne Konstatierung, von der nur leider niemand satt werden kann. Wer aber (wie der Unterzeichnete) dem völlig stummen Film noch eine große Zukunft zutraut und wünscht, wird auch das Los der Kinomusiker nicht allzu schwarz sehen. Die zweite Konsequenz aus der maschinellen Aufnahme der Begleitmusik ist eine Verschlechterung ihrer Qualität. Denn die noch nicht einwandfreie Technik schafft einen empfindlichen Abstand zwischen Original und Wiedergabe. Zwar ist die Reinheit, die Genauigkeit des Naturklanges heute oft schon gewahrt, aber eine bestimmte Art der Verzerrung, eine sozusagen perspektivische Verkleinerung scheint vorläufig unvermeidbar. Die synchronisierte Begleitmusik klingt (wenn ein so paradoxer Vergleich erlaubt ist) wie mit dem umgekehrten Opernglas gehört. Nur darf man nicht vergessen, daß diese Qualitätsminderung in den großen Filmhäusern, wo früher ein anständiges Orchester residierte, paralysiert werden kann durch eine Verbesserung in jenen kleinen Theatern, die bislang den Hörer mit kümmerlichen Klaviergeräuschen malträtierten.

So einfach liegen die Dinge indessen nur solange, als es sich ausschließlich um die Begleitmusik handelt. In dem Augenblick aber, da der Film zu sprechen anhebt, beginnt erst das eigentliche Unglück. Nun fragt es sich: was tut die Musik, wenn die Menschen auf der Leinwand reden? Sie kann offenbar zweierlei tun: schweigen oder unbekümmert fortfahren. Schweigt sie, so ergibt sich ein schwer erträglicher Widerspruch. Die Musik, dem Film beigegeben, um seine stumme Bewegtheit laut zu unterstützen, begibt sich plötzlich und ganz unmotiviert dieser ihrer Funktion, um dem Film selbst das Wort zu überlassen. Das bedeutet einen Wechsel des ästhetischen Prinzips, der in einer realistischen Kunst nicht angängig ist. Was der Oper recht ist, ist dem Film keineswegs billig: gerade die Veroperung der Filmkunst ist eine der drohendsten Gefahren des Tonfilms. Schweigt die Musik aber nicht, sondern läuft sie unbeirrt fort, so verfällt sie zwangsmäßig in eine der scheußlichsten Gattungen, die in der abendländischen

Musikgeschichte bekannt geworden sind: das Melodram.

So zwischen Scylla und Charybdis segelt der Tonfilm auf dem offenen Meere der Unentschlossenheit. Der Musiker darf ihn nicht steuern, muß aber an seinen Schiffbrüchen geduldig teilnehmen. Dennoch sollte sich keiner seiner wenn auch geringen Möglichkeiten begeben. Das Komponieren von »Teppichen«, wie man die klangliche Untermalung von Sprechszenen im Fachjargon nennt, ist zurzeit seine hauptsächliche, eine wenig beneidenswerte Aufgabe. Er unterziehe sich ihr, lasse sich in der Praxis belehren über das, was die spekulierende Theorie nie erfahren kann, über das, was tunlich und realisierbar, wie über das, was illusorisch und zwecklos ist. Aber auch wenn man ihm freie Hand läßt, hat der Komponist hier noch viel zu lernen. Nichts ist nämlich anscheinend schwieriger, als zwischen dem Eigenwillen des Schaffenden und den sehr allgemeinen Erfordernissen der Kinomusik den rechten Mittelweg zu finden. Und nichts ist schärfer abzulehnen als der Versuch, dort persönliche Eigenart geltend zu machen, wo Allgemeingültigkeit das einzige Gebot ist. Immerhin hat sich gerade in der deutschen Musik der letzten Jahre ein handwerklich sauberer Gebrauchsstil herausgebildet, der auch auf den Film sehr wohl anwendbar ist. Nur muß sich der Komponist seiner dienenden Rolle in diesem Falle bewußt bleiben. Gewiß ist es möglich und sogar reizvoll, die Vorgänge auf der Leinwand musikalisch zu erläutern, zu durchkreuzen, zu ironisieren oder gar zu widerlegen, aber zweckmäßig ist es nicht. Der Komponist kann, so wie Wagner mit seinem Orchester häufig die Worte seiner singenden Personen Lügen straft, in seiner Begleitmusik eine Nebenregierung errichten, welche die Maßnahmen der legitimen auf das Witzigste sabotiert. Tut er das aber, so geht er von Voraussetzungen aus, die für das breitere Publikum nicht bestehen. Und eben für das breiteste Publikum, nur für dieses, hat der Musiker zu arbeiten, wenn er sich dem Film verdingt.

Der Musiker und der Tonfilm: sie brauchen einander. Bei der ungeheuren Verbreitung der Kinematographie wird auch das musikalische Leben unsrer wie einer kommenden Zeit von ihr beeinflußt und umgestaltet. Die Macht des Films kann nur unterschätzen, wer in den Wolken lebt. *Hanns Gutman*

NEUE SCHALLPLATTEN

Die Deutsche Grammophon A.-G., die einen Ausbildungskursus für mechanische Filmmusik, der in jeweils vierzehntägigen Lehrgängen Musiker mit den künstlerischen und technischen Grundlagen der mechanischen Filmillustration vertraut machen wird, kürzlich in Berlin eröffnete, darf sich unter ihren Neuaufnahmen als der bemerkenswertesten des »Don Juan« von *Richard Strauß* (B 21191—4) rühmen. Vor einigen Monaten vernahmen wir das überschäumende Jugendwerk (op. 20) unter einem anderen deutschen Dirigenten, vom Londoner Sinfonieorchester auf Platten gespielt. Was die Wiedergabe der »Grammophon« auszeichnet, ist die Tatsache, daß Strauß selbst den Stab führt und uns nicht nur mit den gültigen Zeitmaßen, sondern auch mit den Wundern der Architektur dieser unerhört schwungvollen Tondichtung vertraut macht. — Zwei Chorstellen aus dem »Troubadour« (J 25042) und dem »Rigoletto« (J 25043) zeigen den Theaterchor der Mailänder Scala, begleitet vom Orchester, auf der vollen Höhe seiner oft gerühmten Präzision. Hervorzuheben ist, daß das Tempo beider Chöre weit schneller genommen wird, als wir es in Deutschland zu hören gewohnt sind. — *Vasa Prihoda* nimmt uns durch seine beispiellose Virtuosität gefangen; er wählt den von Fritz Kreisler bearbeiteten »Slawischen Tanz« Nr. 2 von Dvorak (B 27758) und den »Spanischen Tanz« Nr. 4 von Sarasate (B 27759). In der Reinheit der Flageolettöne wird dieser eminente Geiger wohl von keinem zweiten erreicht. — Aus dem »Zigeunerbaron« von Johann Strauß hören wir das Werberlied und den Czardas (B 62279), in deren Wiedergabe der Tenorist Franz Völker von der Frankfurter Oper, unterstützt vom Chor und Orchester der Berliner Staatsoper, sich ausleben darf, sowie den Ensemblesatz: »Mein Aug' bewacht« mit Elsa Kochhann, Emma Bassth und wiederum Franz Völker (B 65089), schmissig und temperamentvoll hingelegt. Der Dirigent beider Fragmente ist Joseph Snaga. — Noch ein Johann Strauß: der beliebte Walzer »Wiener Blut« (B 61505/6) wird durch ein Streichorchester, von *Alois Melichar* geleitet, in die Sphäre des Gefühlvollen gehoben und erweist sich so als eine der wertvollsten Bereicherungen der Schallplattenaufnahmen. — Den Kehraus bestreiten

neben einem Potpourri »Mosaik« von Carl Zinner, das Paul Godwin mit seinem Ensemble schneidig exekutiert (B 61531/2), zwei Al Jolson-Platten (A 8295), die mit neuen, schön klingenden und melodisch reizvollen Songs bekanntmachen, zwei Foxtrotts (A8297), die das Orchester Al Goodmanns mit Verve vermittelt, und zwei russische Kompositionen: ein Marsch und ein Walzer, die ein Balalaikaorchester in bester Disziplin vorträgt (A 7582).

Electrola

hat jetzt die Sinfonie Nr. 4 in D von *Joseph Haydn*, auf die das vorige Heft unserer Zeitschrift (s. S. 124) schon verweisen konnte, herausgebracht. *Toscanini* dirigiert sie, das New Yorker Philharmonische Orchester ist die ausführende Körperschaft (EJ 440—443). Eine wahrhaft glänzende Leistung! Welche Stilausgeglichenheit! Das urdeutsche Werk wird nicht nur im Umriß, sondern mehr noch in der Dynamik und Durchfühlung des aus Grazie und melodischen Goldfäden gesponnenen Gewebes so gänzlich ohne Retuschen und ohne die leiseste Eigenwilligkeit, also in seiner Gradlinigkeit so hinreißend gespielt, daß dem Hörer die Vorstellung entschwindet, hier ist ein Italiener der inspirierende Geist, hier ist ein amerikanisches Orchester das wiedergebende Organ. Dem Schlußsatz klatscht man ehrlichsten Beifall. Auf der gleichen Höhe delikatester Reproduktion steht das Scherzo aus Mendelssohns »Sommernachtstraum« (EJ 443). Warum entgehen uns die Ouvertüre, das Nokturno und der Hochzeitsmarsch? — Aus anderen klimatischen Gebreiten kommen die »Russischen Themen« und der Walzer aus der *Serenade* op. 48 von *Tschaikowskij* (EH 351), die Leo Blech mit dem Orchester der Berliner Staatsoper vorführt. Wieviel härter klingt es aus diesen Platten. Da das deutsche Orchester dem New Yorker an Qualität nicht nachsteht, so kann nur die verschiedenartige Technik der Aufnahmeapparate der entscheidende Teil sein. Die gleiche Beobachtung stellt sich beim »Waldweben« aus Siegfried ein (EJ 299). Auch hier sind Duft, Zartheit, Filigran des wundervollen Tonstücks von einer lichtlosen Wolke verhüllt. Sehr gut dagegen schneidet der Einzugsmarsch aus Goldmarks »Königin von Saba« ab (EH 354). Der exotische Glanz und der rhythmische Elan des Tänzerischen strahlen bravourös zurück. — Wenn es eine Wagner-Renaissance gibt (warum »Renaissance«? Muß der Bayreuther Meister wiedergeboren werden?), so bestätigen dies die Platten, die von allerersten Stimmen besungen werden. Da bietet *Emil Schipper* die Walaszene aus dem Siegfried: »Wache, Wala« und »Stark ruft das Lied« (beide EJ 337), da singt *Frieda Leider* das »Heil dir Sonne« des dritten Aktes Siegfried in Gemeinschaft mit *Rudolf Laubenthal*, da bringt der eben genannte Tenorist aus dem zweiten Akt des Siegfried sein »Heiß ward mir von der harten Last« — alles mit Orchester (EJ 371), jeder nach der Machtfülle seines Organs und mit allen Akzenten seiner Interpretationskunst, ohne daß die Sänger verhindern konnten, daß sich die gewählten »Nummern« Beschneidungen und Tempobeschleunigungen gefallen lassen mußten, weil der Radius der Platte dies erforderlich fand. Beschränkungen solcher Art brauchts bei Puccini und Verdi nicht. *Lotte Schönes* bezaubernder Sopran leiht zwei Arien aus der »Butterfly« all seine belkantistische Süße (EJ 422); in zwei Duetten aus der »Macht des Schicksals« glänzen, vom Scalaorchester unter Carlo Sabajno begleitet, *Aureliano Pertile* und *Benvenuto Franci* (DB 1219). Wie klug legen diese Künstler die Steigerungen an! Wie vehement ist der Effekt ihrer Akzentuierungen!

Lindström

Eine Überraschung in optima forma ist das *Violinkonzert von Tschaikowskij*, gespielt von *Bronislaw Huberman*. Die illusionierende Wirkung durch die Platte — es sind im ganzen sieben — geht so weit, daß der Hörer den Künstler vor sich zu sehen glaubt: man *sieht* seinen großen Strich und die Eleganz seiner Bogenführung. Von der Höhe der technischen Vollendung braucht nicht mehr gesprochen zu werden, nicht von der Wärme seiner Kantilene. Als die Krone jedoch sei die Kadenz im ersten, die Verve und rhythmische Schärfe des dritten Satzes hervorgehoben. Gewissermaßen als Zugabe spendet Huberman die Melodie Tschaikowskijs op. 42 Nr. 3, auch hier durch edelste Tongebung und Sauberkeit glänzend. Die Begleitung des Konzerts durch Mitglieder der Berliner Staatskapelle unter Steinberg ist höchsten Lobes wert. (Odeon 8737 bis 8740). — *Walter Gieseking* übernimmt die Arabeske Nr. 1 und 2 von Debussy aus dem Konzertsaal auf die Platte (4—8936). Seine vielbewunderte Leistung, bei der den Künstler ein kostbarer Grotrian-Steinweg unterstützt, trägt Gieseking nun in jedes musikliebende Heim. — Die erstaunlich jung gebliebene Musik Leo Délibes' aus seinen

Balletts »Sylvia« und »Coppelia« bescheren uns die Platten 4—3025. Die Geigerin Grete Eweler mit ihrem Kammerorchester entzückt durch das »Pizzikato« und den »Valse lente«. — Kaum ist das »Land des Lächelns« von *Franz Lehar* geboren, da hören wir schon die Ouvertüre von der Platte. Der Matador der Operette dirigiert sie selbst; sein Helfer ist das Berliner Sinfonieorchester (4—9021). Melodiös bis in die Fingerspitzen, blinzelt der Autor dieses Tonstücks, dessen Mittelsatz voller Humore steckt, hier und da auf Puccini.

Homocord

Mit der Arie des Elias: »Es ist genug« aus Mendelssohns Oratorium tritt der Baritonist *Manfred Lewandowski* auf. Er dringt tief in den von Empfindung gesättigten Kern dieses edlen Gesangswerks. F. R. Mendelssohn bietet seelenvolles Violoncellspiel, an der Orgel bewährt sich Franz Doll als diskreter Begleiter (4—9013). In der gleichen Besetzung vernehmen wir Mendelssohns »Es ist bestimmt in Gottes Rat,« auch hier herrscht der gleiche Ernst der Kunstausübung. — Aus der »Zauberflöte« hören wir die beiden Königin der Nacht-Arien: »Der Hölle Rache« und »O zittre nicht.« *Gitta Alpar* leiht ihnen die Elastizität ihrer Stimme, die ohne jegliche Schärfe, welche von der Bühne her sonst nicht selten erkennbar ist, diese Gesänge genußreich macht. Die gefürchteten Schwierigkeiten werden brillant bewältigt. Das Berliner Sinfonie-Orchester übernimmt die Begleitung. — In den beiden Wolframgesängen aus dem zweiten und dritten Akt des Tannhäuser (4—9005) haben wir schon bedeutendere Stimmen gehört. Die Wahl des Herrn Walther Zimmer ist kaum als geglückt zu bezeichnen. — Platte 4—8997 gehört einer Fantasie aus »Tiefland« von *Eugen d'Albert.* Alfred Szendrei leitet das Berliner Sinfonieorchester. Wer den Besten seiner Zeit genug getan, für den ist die Zeit der Schallplatte gekommen. Die Wiedergabe verdient hohes Lob. — Endlich Kammermusik: das Poco Adagio und das Andante aus Haydns Klaviertrio in G-dur (zweiter Satz). Das Faßbänder-Rohr-Trio beweist, daß in seiner Darbietung der echte Geist des Ensemblevortrags lebendig ist. Alles sauberste Arbeit und tief empfunden. (4—8993). Mehr Kammermusik, ihr Herren Aufnahmeleiter!

Tri Ergon

Das letzte Wort war die Forderung: Mehr Kammermusik! Gleich wird sie befolgt, leider nur mit *einem* Werk, aber einem der kostbarsten: *Mozarts Bläserquintett in Es* mit Klavier (TE 10025). Bestechend wirkt die schöne Verschmelzung des Klaviertons Schmid-Lindners mit dem der (ungenannten) Münchener Bläser, unter denen der Hoboist hervorragt. Der taufrische Andantesatz mit seinen Anklängen an den Don Juan ruft heißes Entzücken wach. Dem Finale gibt die Klarinette durch klanggesättigten Ton den Akzent. — Die *Rienzi-Ouvertüre*, von Bruno Seidler-Winkler mit dem großen Berliner Sinfonie-Orchester dargebracht (TE 10017), wuchtvoll und im Blechbläserensemble von selten gehörter Reinheit des Tons, reizt das Gedenken an Felix Mottls unvergeßbare Wiedergabe. Seine unerhörte Breite, besonders der Einleitung, gab dieser Ouvertüre das Gepräge der Majestät, und man stößt einen Seufzer von sich: Ach, hätten wir damals schon die Möglichkeit für die Konservierung seines Tempos gehabt! — TE 10005 gehört dem Walzer aus dem *Rosenkavalier*, von denselben Kräften wie bei der Rienzi-Ouvertüre ausgeführt. Auch hier wird eine Erinnerung wach an die schwebende Süße, die echt wienerische Elastizität, die wundersame Weichheit, mit der Erich Kleiber den Duft aus dieser köstlichen Blüte zieht. Die Seidler-Winklersche Auffassung entspricht eher dem Hausgebrauch, ihr Signum heißt solide Bravheit. — Über die Unvermeidlichkeiten, so da sind: eine »Rigoletto«-Phantasie, die dem Orchester Geza Komor Gelegenheit verschafft, seine musikantische Vertrautheit mit dieser Spezies von Salonmusik zu offenbaren (TE 1142), über das Intermezzo aus der »Cavalleria«, das wahrhaftig heute noch immer lebt (TE 1169), über das Menuett mitsamt der Barcarole aus »Hoffmanns Erzählungen« des großen Jacques (TE 1169) hinweg und frisch hinein in die Gefilde der Operette. Hier gilt's, den Ouvertüren zur »Schönen Helena« (TE 1176) und der zu Suppés »Banditenstreichen« (TE 1176) zu lauschen. Die vier letzten Platten bespielt das Berliner Konzertorchester unter O. A. Evans — wir hören einen geschulten Körper, dem ein gewiegter Führer vorsteht.

Felix Roeper

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BERLIN

OPER

Nach dem erstaunlich energischen Anlauf, mit dem sich im September unsere drei Opernhäuser in Bewegung gesetzt hatten, folgte im Oktober ein Abflauen des Tempos. Die vier Novitäten des September hatten im Oktober überhaupt keine Nachfolge, dagegen nahmen eine Reihe von Neueinstudierungen die öffentliche Aufmerksamkeit mehr oder weniger in Anspruch. *Furtwängler* brachte in der Städtischen Oper den *Lohengrin* heraus. Das vom Schlendrian des Bühnenbetriebes besonders arg mitgenommene Werk erfuhr nicht nur eine Erneuerung, sondern geradezu eine Ehrenrettung. Hatte man nicht im Innersten Lohengrin-Aufführungen als der Langeweile sich bedenklich annähernd in der Erinnerung? Empfand man nicht früher die Symphonik dieser Partitur als verhältnismäßig uninteressant? Ist nicht der Lohengrin bei den berühmten Kapellmeistern das am wenigsten beliebte der Wagnerschen Werke gewesen? Wie Furtwängler jedoch die Partitur und das Drama ausdeutete, kam ein großes und reines Meisterwerk zum Vorschein, in dem sich Vorsatz und Erfüllung so vollständig decken, wie sonst überaus selten in der dramatischen Literatur. Die Teilnahme des Zuhörers setzte nicht einen Moment aus. Nicht nur wurde der Lohengrin über alle Erwartungen hinaus ein klangliches Erlebnis besonderer Art, dank der Leistung der Sänger, des Dirigenten und des Orchesters. Auch in der Zusammenfassung aller Faktoren zu einem organisch gefügten, machtvoll sich auswirkenden Ganzen zeigte sich das Walten eines überlegenen Führergeistes. Der Lohengrin *Hans Fidessers* nahm für sich ein durch die außerordentliche Schönheit, den weichen Schimmer der Stimme. Ungewohnt war die Darstellung des Schwanenritters nicht als kraftvoller, männlich gereifter Held, sondern als Jüngling mit schwärmerischem Wesen. Diese Auffassung ist jedoch begründet in der jugendlichen Erscheinung Fidessers und im lyrischen, weichen Klang seiner Stimme. Von *Maria Müllers* Elsa kann man nur in Ausdrücken höchster Bewunderung reden. Die jungfräulichen Wagnerschen Gestalten weiß diese große Künstlerin sowohl gesanglich wie darstellerisch aufs überzeugendste, reizvollste und anmutigste wiederzugeben. *Gotthold Ditters* Telramund hält sich auf achtenswerter Höhe, seine Partnerin *Barbara Kemp* wird der Ortrud nach der gesanglichen Seite hin nicht mehr völlig gerecht, weiß hingegen durch die Wucht dramatischer Akzente und durch einzelne, auch gesanglich hervorragende Höhepunkte sich geltend zu machen. Mehr durch Schönheit des Stimmklanges als durch Majestät der Erscheinung und Haltung wirkt *Alexander Kipnis* als König Heinrich. Der festspielhafte Zug der ganzen Aufführung war zum erheblichen Teil bedingt durch die großartige, in solcher Vollendung kaum je zuvor gehörte Chorleistung, die zustande kam durch das Zusammenwirken der drei Berliner Opernchöre. Regieführung und Bühnenbilder, für die Intendant *Tietjen* und *Emil Preetorius* verantwortlich sind, verdienen volle Anerkennung, trotz einzelner befremdlicher Züge hier und da.

Der Wiederaufnahme des *Marschnerschen Hans Heiling* in den Spielplan der Staatsoper am Platz der Republik gebührt uneingeschränkte Zustimmung. Es war an der Zeit, dies den Blicken der jüngeren Generationen schon völlig entschwundene Werk wieder einmal zu zeigen. Nahezu hundert Jahre alt, ist es trotzdem, von einigen veralteten und matten Strecken abgesehen, noch immer im wesentlichen frisch, durch seine dramatische Schlagkraft, seinen musikalischen Reichtum noch immer wirkungsvoll und kennenswert. Hans Heiling ist Webers besten Werken ebenbürtig, übertrifft Meyerbeers Leistung, kann sich sogar neben den frühen Wagnerwerken durchaus behaupten. Man übertreibt nicht, wenn man ihm unter dem knappen Dutzend von Meisterwerken der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen ehrenvollen Platz anweist. Sehr lehrreich die Wahrnehmung, wieviel Wagner, Nicolai, Lortzing, Cornelius, Götz, auch Schumann und Mendelssohn dem Marschnerschen Vorbild zu danken haben. Die überaus eindringliche Wirkung der Oper ist zum weitaus größten Teil der starken Musik Marschners gutzuschreiben; die Aufführung kam über Mittelmäßigkeit der gesanglichen Leistung kaum hinaus, ausgenommen den darstellerisch packenden Heiling *Friedrich Schorrs*, der jedoch in der ersten Hälfte stimmlich keineswegs überragend erschien und erst später im Laufe des Abends die Vorzüge seines edlen Gesanges zur vollen Auswirkung zu bringen vermochte. Im übrigen wären *Tilly*

de Garmo, Moje Forbach, Marie Schulz-Dornburg, Alfred Bartolitius zu nennen. *Fritz Zweig* dirigierte mit der ihm eigenen musikalischen Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit.

Weniger erfreulich ein Abend in der Städtischen Oper, mit Auffrischungen älterer Werke. *Der Schauspieldirektor* mit Musik von *Mozart* kann nur sehr bedingt als Mozartsches Werk gelten, da der Musik ein halbes Jahrhundert später von dem Berliner Theatermann *Louis Schneider* ein ganz neues Libretto untergelegt wurde, das zwar harmlos-heiter und leidlich wirksam sich gibt, mit Mozarts Musik jedoch reichlich eigenwillig umgeht. Zugegeben, daß Mozarts Originaltext, für eine besondere höfische Gelegenheit geschrieben, gegenwärtig kaum ein Interesse hat, und daß von den verschiedenen Bearbeitungen die Schneidersche die am wenigsten verstimmende ist. Also sollte man den Schauspieldirektor überhaupt nicht öffentlich aufführen an einem Theater, das als Kunstinstitut hohen Ranges gelten möchte. Mozarts reizende und geistreiche Musik würde dann freilich dauernd begraben sein. Will man sie retten, so ist man gezwungen, irgendeine Bearbeitung zu verwenden, und somit sind wir wieder bei Louis Schneider. Man kann ihm nicht recht böse sein. Mildernde Umstände für sein Vergehen könnten durch eine vorzügliche Aufführung geltend gemacht werden, aber gerade damit haperte es in Charlottenburg. Nur *Lotte Schöne* kann als eine Mozartsängerin von Rang gelten; im übrigen zog man sich nur halbwegs mit Anstand aus der Affäre. *Eduard Kandl* half mit seiner vielbewährten Komik über manchen peinlichen Moment hinweg. — Kaum weniger verwunderlich die Ausgrabung von *Leo Delibes* Ballett „*Coppelia*" von anno 1870. Die an sich hübsche Musik ist seit einem halben Jahrhundert in allen Kaffeehäusern, Tanzpalais, populären Konzerten der ganzen zivilisierten Welt jedermann so bekannt geworden, daß bei dieser neuerlichen Wiederholung das Moment des Unerwarteten, Neuen, Fremdartigen völlig ausschied. Man begrüßte mit leisem Schmunzeln, aber ohne jedwede Erregung oder Spannung einen uralten, schon ein wenig altmodisch sich gebenden Bekannten. Eine spannende Handlung und eine tänzerisch glänzende Wiedergabe hätten einen gewissen Ausgleich schaffen können. Da beides nur bescheidenen Ansprüchen genügen konnte, ist von der ganzen Aufführung nicht viel Aufhebens zu machen.

Mit drei neuen Werken auf einmal wartete die Staatsoper Anfang November auf. Zwei davon gehören *Darius Milhaud* an, der im Rennen um die Gunst der Staatsoper mit ungeheurem Vorsprung Erster geworden ist. Hat man je davon gehört, daß die Berliner Staatsoper vier verschiedene Werke eines zeitgenössischen Komponisten zur Ur- und Erstaufführung in derselben Saison angenommen habe? Streifen wir nur im Vorbeigehen die bittere Tatsache, daß ernsthafte, hochbegabte deutsche Komponisten Jahre, ja Jahrzehnte vergeblich darauf warten müssen, daß ihre Opernpartituren auch nur ernsthaft angesehen werden. Es erhebt sich im Falle Milhaud die Frage: Ist diese auffallende Bevorzugung gerechtfertigt durch außerordentliche künstlerische Qualitäten? Darauf kann ich nur mit einem klaren Nein antworten, wenigstens, was die beiden jüngst aufgeführten Ballette angeht. »*Die Schöpfung*« behandelt das sublime Thema von der Erschaffung des Mannes und des Weibes in einer Weise, die an Langweiligkeit des theatralischen Eindrucks schwer zu überbieten ist. Selbst bei diesem Urmysterium glaubte der Komponist auf die mondäne Einstellung nicht verzichten zu dürfen, — unter allen Umständen muß ja »modern« der höchste Trumpf sein! — und läßt Adam und Eva rhythmische Gymnastik zur Jazz-Musik treiben. Fühlt er nicht, daß jenes ominöse Saxophon ebenso wie die hinkenden synkopierenden Rhythmen durch unvermeidliche Gedankenassoziation jeden noch so ernst und feierlich intendierten musikalischen Gedanken zwangsweise in die Sphäre des Profanen und Grotesken herabziehen? Oder ist er pervers genug, um aus dem Mysterium absichtlich eine Groteske zu machen? In beiden Fällen ist das Ergebnis künstlerisch verfehlt, und es bleibt dann belanglos, ob die Musik diesen oder jenen absonderlichen, selbst interessanten malerischen Zug aufweist. Das »*Salat*« betitelte Ballett führt uns Gott sei Dank ganz offen und eindeutig in die von den Nutznießern der großen Erfolge als einzig zeitgemäß propagierte Gattung der Burleske. Je toller und sinnloser, desto besser. Über die Handlung dieses »Salat« zu reden, verlohnt sich wahrlich nicht. Eine Zirkusparodie, auf Akrobatenkünste und Excentric-Clowns zugeschnitten. Man trete sie lieber dem Wintergarten ab, wo sie eher hinpaßt. Man rede auch nicht ernsthaft von »Kunst«, wo wirklich nur ein ganz schwacher Abglanz von künstlerischem Streben übrig geblieben ist bei der Jagd nach der Sensation des Tages. Das bißchen künstlerischen Wertes, das

in der musikalischen Groteske steckt, hat Strawinskij schon abgeschöpft, für seine Nachahmer bleibt wirklich nicht mehr viel übrig, was ihr Meister nicht schon viel besser gemacht hätte. Nach dieser Feststellung sei dem begabten Musiker Milhaud gern bescheinigt, daß sein »Salat« zwar kein Kunstwerk von Rang ist, daß aber dies als Ganzes nicht sonderlich schmackhafte Produkt der modernen musikalischen Küche im einzelnen ein paar Kräuter von nicht üblem Wachstum aufzuweisen hat. Nach Strawinskijschem Muster singen ein paar Solisten nicht übermäßig gut aus dem Orchester herauf zu den Sprüngen und Purzelbäumen der Akrobaten etliche ganz reizvolle Solo- und Ensemblenummern. *Leo Spiess* dirigierte mit Umsicht. *Terpis*, verantwortlich für die choreographische Anlage und Durchführung, hatte diesmal keine sehr glückliche Hand. Etwas Öderes als die mimisch-tänzerische Ausdeutung der »Schöpfung« kann man sich schwer vorstellen, und im »Salat« ist die Rivalität mit den Akrobaten, Artisten, Clowns des zünftigen Zirkus und Varietés durchaus eine künstlerische Verirrung. Das musikalische Ballett entartet unter dieser, jetzt zur Mode des Tages werdenden Akrobatik. Es hat mit diesen Zirkuskünsten nichts zu schaffen und soll sich auf das ihm legitim zugehörige Gebiet zurückziehen, diesen aussichtslosen und unglücklichen Eroberungsfeldzug aufgeben.

Freundlichere und angenehmere Eindrücke gingen von der dritten Novität des Abends aus, *Umberto Giordanos* Oper »*Der König*«. Wir kennen Giordano hier eigentlich nur von seiner drei Jahrzehnte alten, zwar bühnenwirksamen aber musikalisch nicht gerade reichen und gewählten Oper André Chénier. Mit dieser veristisch konzipierten Partitur verglichen zeigt das neue, ein Lebensalter jüngere Werk des jetzt 63jährigen Komponisten nicht etwa eine Erstarrung, eine Altersschwäche, sondern im Gegenteil etwas wie Verjüngung, eine erstaunliche Regsamkeit des Geistes, Verfeinerung und Bereicherung der Kunst. Es würde zu weit gehen, Giordano als ein neuen Zielen zustrebendes Originalgenie zu preisen. Aber einen Meister der dramatischen Musik, innerhalb der für die italienische Oper traditionell gezogenen Grenzen darf man ihn wohl ohne Übertreibung nennen. Welche Feinheit und Mannigfaltigkeit der Stimmbehandlung, welche Fülle ansprechender Melodik, welch glückliches Charakterisierungsvermögen, welche fesselnde Beweglichkeit und Farbigkeit der orchestralen Begleitung! Freilich laufen auch mattere und bedeutungslose Strecken mit unter, sie fallen aber nur wenig ins Gewicht gegenüber der Menge starker, unmittelbar ansprechender Züge. Giordano hatte das seltene Glück, ein Libretto zu finden, das nicht nur theatralisch wirkungsvoll, inhaltlich sinnvoll ist, sondern auch seiner eigenen künstlerischen Haltung entgegenkommt. *Giovacchino Forzano*, der bühnenkundige, als Librettist vielfach erprobte Spielleiter der Mailänder Scala hat mit der märchenartig sich ausbreitenden Fabel einen glücklichen Griff getan. Er zeigt uns die phantastische Verirrung eines liebenswürdigen, schlichten Landmädchens, das von dem Glanz der Erscheinung des Königs geblendet aus ihrem Geleise geworfen wird, ihren Verlobten verschmäht und erklärt, daß sie nur in der Liebe zum König ihr Glück finden könne. Sie wird geheilt, als der König sie nachts zu sich bescheidet, und als sie sieht, daß der königliche Glanz nur äußerer Flitter ist, und daß der König, seines Pomps entkleidet, nur ein müder, kränklicher, alternder Mann ist. Die Aufführung unter Leo Blechs meisterhafter Leitung war von hervorragender Güte. *Leo Schützendorf* als König in jeder Hinsicht vortrefflich; *Marcell Wittrisch* wenigstens schön singender Tenor, wenn schon seine Roll als verlassener Bräutigam nicht viele Chancen zu wirkungsvoller Aktion darbot; *Gitta Alpar* eine charmante Rosina, bis auf die anspruchsvollen Koloraturen, die sie zwar mit anscheinender Leichtigkeit nimmt, denen sie aber Klangreiz und jenes bewußte Funkeln des geschliffenen Edelsteins schuldig bleibt. *Pirchans* szenische Bilder zweckentsprechend, im letzten Bild, Schlafgemach des Königs, sogar von phantastischem Reiz.

Otto Klemperer brachte in der Kroll-Oper eine Neueinstudierung und Neuinszenierung der *Mozartschen Zauberflöte* heraus. Wie so oft bei den Darbietungen Klemperers nimmt man sie entgegen mit Zustimmung und Widerspruch durcheinandergemischt. Zustimmung gebührt dem musikalischen Teil, soweit Kemperer selbst für ihn verantwortlich ist. Fehlt der Klempererschen Klangvorstellung auch jene für Mozart so bezeichnende sinnliche Schönheit und Milde, jene bezaubernde Gebärde der holden Anmut, jenes Vibrieren der Zartheit, ja Zärtlichkeit im Klange, so wird doch das volle Gefühl für die innere Größe, für den Adel, die geistige Hoheit der Mozartschen Musik wirksam, und dazu kommt eine restlose Klarheit der Linienführung bis in die

feinsten Verästelungen, eine straffe, innerlich belebte Rhythmik, das feine Gefühl auch für die großen Proportionen, den Ablauf ganzer Szenen und Akte. So wurde die wundervolle Architektonik des Werkes dem Ohr aufs schönste eingänglich gemacht. Das Gesangliche war auf wirklicher Höhe nur bei *Fidessers* Tamino. Alle übrigen Teilnehmer kamen über ein gutes Mittelmaß gesanglicher Leistung nicht hinaus. Dies ist zu wenig für eine Zauberflöten-Aufführung der Staatsoper. War auch die erwünschte gesangliche Höhe nicht erreicht, so wurde man wenigstens durch ein krasses Minus niemals peinlich berührt. Dies zum Widerspruch auffordernde Minus kennzeichnet jedoch die neue Inszenierung *Dülbergs*. Wie schlecht stimmt ihre steife, kahle, nüchterne Sachlichkeit zu der geschmeidigen, reich quellenden phantasievollen Mozartschen Musik! Muß denn der Grundton eines Bühnenbildes absichtlich die schärfste Dissonanz zum Wesen der in solchem Raum sich abspielenden Musik betonen? Und auch, wenn der inszenierende Bühnenkünstler diese Dissonanz unabsichtlich, vielleicht gar ohne sie zu bemerken, zur Schau stellt, ist dies kein Milderungsgrund für seine Verfehlung. Wir brauchen gar nicht so viel gesuchte, raffinierte Inszenierungsideen, viel wichtiger ist ein gesundes natürliches Gefühl für die Zusammenstimmung von Bühne und Musik. Zugegeben sei gern, daß in einigen Punkten die Dülbergsche Inszenierung praktische Vorteile darbietet, indem sie den Szenenwechsel fast ohne den geringsten Zeitverlust ermöglicht, aber der Zauberflöten-Stimmung und geistigen Atmosphäre ist sie in der Hauptsache ganz fremd. So sind die Eindrücke dieser Aufführung zwiespältig. Mit Auszeichnung genannt sei *Friedrich Schorr* als Sprecher. *Hugo Leichtentritt*

KONZERT

Symphonie-Konzerte

In dem chaotischen Wirrwarr des Berliner Konzertbetriebs, dem zu Beginn dieses Musikwinters eine geringere »Dichtigkeit« prophezeit wurde als in den vorhergehenden Jahren (eine Voraussage, die sich aber wie die meisten Voraussagungen als grausam falsch erwiesen hat), sind die Zyklen der Symphonie-Konzerte immer noch ein fester Pol. Und wenn jener ganze Betrieb innerlich immer fragwürdiger und hohler wird, ein bloßes, leeres Fortschwingen der Maschine, nach deren eigentlicher Arbeitsleistung man sich immer verzweifelter fragt, besitzen diese Symphonie-Konzerte immer noch das größte Anrecht auf Leben und Legitimität. Nicht im Sinn ihrer »publikumsbildenden« Kraft: es ist keine ganz rein künstlerische, sondern eine mehr im äußeren Sinn gesellschaftliche Frage, wenn z. B. Furtwänglers Konzerte Sonntagvormittags wie Montagabends mehr »ausabonniert« sind als je, wenn sie bei Walter gut besucht und bei Klemperer vorläufig nichts weniger als gut besucht sind. Es spricht sich die traditionsfreundliche Haltung des Publikums darin aus, das im Besitz der Symphonik von Händel bis Richard Strauß sich noch sicher fühlt und sich auch noch sicher fühlen darf: denn die neue Produktion hat sich ja dem Symphonischen fast völlig abgewandt; es ist nicht mehr Ausdruck der Zeit, da — ganz kurz und antithetisch ausgedrückt — Musik nur noch geschehen, aber in der Musik nichts mehr geschehen soll. Aber da wir nun einmal späte Menschen sind, da es nun einmal eine reine, von allem Zweck und »Gebrauch« abgelöste Kunst gibt, wollen wir uns mit unserer immerhin großen symphonischen Vergangenheit abfinden so gut es geht und sie womöglich zur Gegenwart machen . . .

Der Winter 1929/30 ist für die Berliner Philharmoniker insofern ein Epochenjahr, als sie zum erstenmal als Orchester der Stadt Berlin spielen. Nicht ganz der Stadt Berlin: in der G. m. b. H., die sich zur Sicherung des Orchesters gebildet hat, ist auch das Reich vertreten, indes der Staat Preußen sich fernhält; immerhin kommt Berlin für den Löwenanteil der Summe auf, durch die etwaige Fehlbeträge im Haushalt des Orchesters garantiert sind. Auch mit Furtwängler ist nach langem Hin und Her ein langfristiger Vertrag zustande gekommen, der seine dauernde »Ehe« mit dem Orchester und mit Berlin verbürgt. Über sein diesmaliges Programm als Ganzes hat *Furtwängler* sich noch ausgeschwiegen; wir kennen nur eine Liste der Novitäten, die er uns bringen will; sie bewegen sich kompromißlich oder paritätisch zwischen rechts und links, zwischen Georg Schumann und Paul Hindemith. Auch der neue *Schönberg*, der das zweite der Philharmonischen Konzerte eröffnete, war gefahrenlos, und kein empörter Abonnent wird seinetwegen, wie im vorigen Winter bei Schönbergs Orchester-Variationen, mit der Kündigung seines Stammsitzes drohen. Schönberg hat dem Präludium und der fünfstimmigen Fuge in Es von J. S. Bach

(von 1739) eine Orchesterfassung gegeben wie früher schon zwei Choralvorspielen Bachs: damals eine feste Registrierung durchs Orchester. Diesmal aber, zum mindesten im Präludium, hat Schönberg den Orgelcharakter verändert, hat symphonisch dynamisiert, gebraucht architektonische und Gefühls-Crescendi; in der dreigeteilten Fuge geht es registermäßiger zu, und in beiden Stücken auf eine geistreiche Art sehr barock und originell. Aber man zerbricht sich einigermaßen den Kopf, warum Schönberg, der bessere oder doch andere Dinge zu tun hat, à la Liszt seine Mühe an Dinge und Bereiche wendet, die wir heute mehr als je in ihren Grenzen lassen wollen: wir bemühen uns heute um die richtige Orgelfassung Bachscher Orgelwerke, aber ihre orchestrale Ausdeutung ist uns so ziemlich Hekuba. Bach selber hat keins seiner Orgelwerke der Orgel entfremdet, aber er hat ihr sehr viele Orchesterwerke, eigene und fremde, gewonnen . . . — Im übrigen danken wir Furtwängler eine im Klang unendlich farbige Wiedergabe von Bruckners Achter, eine sehr bewegte von Beethovens Siebenter; seine Solisten: *Wladimir Horowitz* mit dem zweiten Klavierkonzert von Brahms, *Adolf Busch* mit dem so liebenswerten, so echt busonimäßigen Violinkonzert von Busoni.

Bruno Walter bewegt sich wie Furtwängler nicht bloß bei der Auswahl seiner Solisten im Kreis des Gesicherten: Sigrid Onégin mit Proben, die ihren heutigen phänomenalen Stimmumfang dokumentieren, Artur Schnabel mit dem vollendeten Vortrag von Webers Konzertstück und Strauß' Burleske —, sondern bisher auch bei der Programmwahl. Händel, Haydn, Berlioz, Brahms, Strauß: — alles in seiner beredten Art, fast alles mit der liebevollen Modellierung alles Melodischen, in der er nur manchmal — z. B. in Brahms' Vierter — bewußt sich zurückhält.

Der dirigierende Antipode der beiden ist Otto *Klemperer*. Er hat der Bruckner-Seligkeit dieses Berliner Winters ebenfalls seinen Tribut dargebracht mit einer, die Wahrheit zu sagen, allzu affektbetonten Aufführung der Neunten Symphonie; aber er hat es gewagt, uns einen ganzen Bach-Abend zu schenken: Bach ganz gereinigt von allen schlechten Gewohnheiten der Klangtiftelei, der Ritardandi bei sämtlichen Kadenzen; mit innerstem Gefühl nicht für Bachs »Linearität«, sondern für seine feurige, »nerveuse« (ein Ausdruck des alten Johann Mattheson) Polyphonie; das schönste das Erste Brandenburgische Konzert mit seinem barocken Humor, seinem watteauhaften pastoralen Klang. Die Novität seiner Konzerte war zunächst das Klavierkonzert op. 15 von *Eduard Erdmann*, vom Komponisten selbst vorgeführt. Der Begriff »Neue Musik« gilt hier freilich nur für den Inhalt, für den thematischen Stoff, nicht für die Form. Neuer Wein in alten Schläuchen; subjektivste Aussage im klassizistischen Schema; ein symptomatisches Werk für die Lage neuer Musik überhaupt, die einen Kreislauf vollendet hat, im Formalen wie im Stofflichen, und im Formalen (wie hier Erdmann) oder im Stofflichen (wie etwa der Strawinskij von gestern und heute) wieder einen Stützpunkt suchen muß.

An der Spitze des Berliner Symphonie-Orchesters steht seit zwei Jahren *Ernst Kunwald*, Orchesterzuchtmeister und Dirigent zugleich; er leistet in seinen großen Abenden und an einer Anzahl von Sonntags-Konzerten so ziemlich in einer Person (eine andere Anzahl leitet Hellmuth Thierfelder), was in der Philharmonie Furtwängler und Prüwer geteilt leisten. In seinen Programmen geht er nur ungern über Richard Strauß hinaus; das Orchester-Rondo von *H. Bischoff*, das er als Novität für Berlin brachte, kann ebenfalls nur als freundschaftliche Huldigung an Strauß gelten. Eine impetuose Aufführung von Bruckners Dritter Symphonie bleibt im übrigen in stärkster Erinnerung.

Für Novitäten sorgen sonst die dii minorum gentium Berlins und gelegentliche Dirigenten: *Heinz Unger* bringt ein kleines orchestrales Meisterwerkchen von *Paul Graener*, die »Comedietta« op. 82, der in Finnland ansässige Holländer *Nicolai van Gilse van der Pals* eine der Symphonien von Glazunoff, ein neufranzösisch orientiertes Stimmungsbild »Mysterium« des Russen *Ernest Pingoud*, eine erschreckliche symphonische Dichtung ältester Observanz seines Bruders Leopold van der Pals, »Wieland der Schmied«. Wirklich frische Luft aus dem Osten oder Nordosten weht herein mit dem Gastspiel *Hermann Scherchens* und seines Rundfunk-Orchesters aus Königsberg. Er zeigt an Mozart die Kultur dieses noch so jungen Klangkörpers, an dem Symphonischen Prolog Regers seinen Mut in der Entfesselung des nackten Blechs; von zwei Uraufführungen: *Ernst Tochs* »Kleine Ouvertüre« und *J. M. Hauers* Violinkonzert op. 54 (*Stefan Frenkel*) ist die erste ein spinnwebfeines Nichts, eine Nippsache höchsten Geschmacks und höchster Behendigkeit, das

zweite eine mechanische Rhapsodie jenseits aller geschmacklichen Grenzen.

Alfred Einstein

* * *

Erstes Kleiber-Konzert

In der Staatsoper unter den Linden haben die Symphoniekonzerte unter Erich Kleibers Leitung Anfang November begonnen. Es scheint, daß man sich in den Programmen auch in dieser Saison wieder von der Musik der problematischen Jugend fernhalten und in der Hauptsache sich auf den unanfechtbaren Besitz vergangener Stilepochen beschränken will. Der Repräsentationszweck dieser Konzerte steht fest. Aber Kleiber, der vor sechs Jahren seine Tätigkeit mit kühnem Wagemut für die Moderne begann, jedoch mit der Zeit immer reservierter werden mußte, hat weniger Schuld an der Stagnation als das vorwiegend konservative Stammpublikum dieser Opernhauskonzerte. Schließlich spielt ja auch bei einem staatlich subventionierten Institut die Rentabilität eine nicht unwichtige Rolle.

Das erste Konzert begann mit zwei dankbaren, nicht gerade bedeutenden Nummern, mit einem von Max Seiffert bearbeiteten, doppelchörigen Orchesterkonzert in F-dur aus Händels letzter Zeit und drei Tanzstücken aus Grétrys heroischem Ballett »Céphale und Procris« in Mottls Bearbeitung. Kleiber machte mit der Staatskapelle diese vorklassischen Sachen zu instrumentalen Kostbarkeiten. Schweres symphonisches Geschütz wurde nach der Pause aufgefahren, insofern nämlich, als reine Musikantennaturen wie Kleiber und mancher von seinen Hörern nicht genug rechte Inbrunst oder gläubige Einfalt aufbringen konnten für das sakrale Pathos der Brucknerschen Tonwelt. Immerhin erklang die fünfte Symphonie in einer des Niveaus dieser Konzerte würdigen Ausführung.

Orchester mit Solisten

Das Berliner Symphonieorchester hat wirtschaftlich einen schweren Stand und verdient für sein Bemühen, sich als zweites Privatorchester, neben den Philharmonikern, zu behaupten, respektvolle Anerkennung. Denn es ist durchaus nicht zweiten Ranges, wenn ein energischer Führer, wie Dr. Kunwald etwa, seine Leistungsfähigkeit voll auszuwirken versteht. Der zunehmende Besuch der stets interessanten, populären Sonntagskonzerte beweist, daß man diese Volksveranstaltungen nicht auf die lässige Achsel nimmt, sondern anständig auszuführen als Ehrenpflicht erachtet. Zwei dieser Konzerte hat im letzten Monat Kunwald geleitet, mit der »Unvollendeten« von Schubert und der Mozartschen Es-dur-Symphonie Nr. 39 als Kernstücken des Programms. Man hörte dabei auch passable Solisten, wie den neuverpflichteten Konzertmeister Alfred Indig (Tschaikowskij-Konzert) und die Genfer Pianistin Marcelle Chéridjian-Charrey (Schumann-Konzert.) — An zwei weiteren Abenden bot sich Gelegenheit, den neuen Assistenten Kunwalds, den zweiten Kapellmeister Dr. Helmuth Thierfelder, am Dirigentenpult kennen zu lernen. Er besitzt als Orchesterführer schon gute Autoritätskraft, versteht plastisch aufzubauen und verspricht noch mehr für die Zukunft. Die Aufführung des Beethovenschen Frühwerkes »Musik zu einem Ritterballett« (1790) wurde von vielen dankbar begrüßt; als Solisten traten in diesen Konzerten die Sopranistin Jennie von Thillot und die Pianistin Susanne Fischer (Beethoven c-moll-Konzert) mit beachtenswertem Erfolge auf. Der junge Dirigent Odd Grüner-Hegge, anscheinend ein Nordländer, stand mit löblichem Geschick vor dem Philharmonischen Orchester und bestand auch als gestaltender Musiker in Ehren. Die Brahmssche c-moll-Symphonie konnte ich von ihm nicht mehr hören, aber dafür skandinavische Musik in farbig gestufter, plastischer Wiedergabe. Leider war nun die erstaufgeführte »Passacaglia« von L. Irgens Jensen in der Erfindung nicht stark genug, um einen auf orchestralen Effekten beruhenden günstigen Ersteindruck lange durchzuhalten. Die persönliche Haltung fehlt dem wohl noch jungen Komponisten. Mit Sindings a-moll-Suite op. 10 und Ravels »Tzigane« für Violine und Orchester errang sich die mitwirkende, hochmusikalisch spielende Geigerin Marta Linz starken Beifall. An der Spitze des Würzburger Kammerorchesters erschien Dr. Hermann Zilcher mit eigenen Kompositionen in Berlin. Seine Lustspiel-Suite »Der Widerspenstigen Zähmung« kannte man wohl schon; dagegen kam die »Rokoko-Suite« für Gesang, Violine, Cello und Klavier op. 65 als Uraufführung heraus. Es ist ein gewagter Versuch, in alter Suitenform einen Zyklus von begleiteten Gesängen zu schreiben, bei denen die mitbeteiligten Instrumente, wenn sie auch selbständiger behandelt sind, den Charakter der Gesangsbegleitung nicht abstreifen können. Anderseits verträgt sich die rein instrumentale alte Suitenform nicht mit dem Vokalausdruck der

Nachromantik Zilchers. Insgesamt betrachtet machte die »Rokoko-Suite«, bei welcher die Sängerin Margret Zilcher-Kiesekamp und das Zilcher-Schiering-Cahnbley-Trio künstlerisch hervortraten, den sympathischen Eindruck echter und leichtfließender Musik, die vorwiegend im lyrischen Ausdruckstyp stark ist.

Quartett- und Triomusik

Die Berliner Akademie der Künste veranstaltete ein Konzert mit Werken von Joseph Haas, Paul Juon und Max Trapp, das eine Ehrung bedeutete für die beiden Träger des diesjährigen Staatlichen Beethovenpreises und für das kürzlich aufgenommene neue Akademiemitglied Trapp. Die Klingler-Vereinigung spielte dabei das Streichquartett A-dur op. 50 von Haas und das C-dur-Quartett op. 22 von Trapp; während das Schumann-Trio die »Legende« op. 83 von Juon vorführte und dieses Manuskriptwerk tags darauf auch am eigenen Trio-Abend im Programm hatte. Haas und Juon sind Vertreter eines an Brahms und Reger anknüpfenden Instrumentalstils; Max Trapp gehört teilweise zur Nachfolgerschaft von Richard Strauß. Individuelles macht sich am stärksten in der von russischen Elementen belebten Musik Juons bemerkbar. An den Quartett-Abenden hörte man die bekannten großen Vereinigungen: das Buschquartett mit Werken von Mozart (K. V. 421), Haydn (op. 74, Nr. 1) und Beethoven (op. 132); das Klinglerquartett brachte Cherubini, Schubert (op. 168) und das Regersche Sextett in F-dur (op. 118) unter Mithilfe von Eva Heinitz und Karl Wendel zur Ausführung; den zweiten Abend des Dresdner Streichquartetts konnte ich wegen dienstlicher Überlastung nicht mehr erreichen. Sehr bemerkenswert ist, mit welcher Feinheit des Spiels und des Stilgefühls das noch junge Brosa-Quartett musiziert und deswegen schnell Beachtung gefunden hat. Auf einen subtil ausgeführten Haydn (D-dur op. 64) folgte das dritte Quartett des wenig bekannten holländischen Komponisten Bernard van Dieren, dessen Musik satzgewandt und von Niveau ist, allerdings originelle Eingebungskraft nur in beschränktem Sinne besitzt.

In einem großangelegten Zyklus von vier Konzerten hat die Pianistin Lili Kroeber-Asche, im Zusammenwirken mit dem Havemann-Quartett, Kammermusik von Brahms zum Vortrag gebracht und sich dabei als versierte, hochmusikalische Ensemblespielerin bekannt gemacht. Es wurden Quintette, Quartette, Trios und Sonaten in abwechselnder Folge ausgezeichnet aufgeführt, wie ich an vorgenommenen Stichproben feststellen konnte. Nun noch die Trioabende. Den des Schumann-Heß-Wille-Trios, mit Werken von Dvorak und Beethoven neben Juons »Legende«, erwähnten wir schon. Im Mayer-Mahr-Trio spielt nunmehr für den emeritierten Heinr. Grünfeld der neue Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Josef Schuster, das Cello. Das erste Konzert (Mozart, Beethoven, Brahms) hat das lebhafte Interesse bewiesen, welches man dieser anerkannten Berliner Vereinigung entgegenbringt. Ihre Programme könnten aber ebenfalls eine Auffrischung vertragen. — Recht erfreulich war das Konzert des Münchener Faßbaender-Rohr-Trios, erfreulich auch wegen der Aufführung des Trios op. 34 von Alexander Tscherepnin, dem in Paris lebenden, durch ursprüngliche Musikantenfrische wirkenden Jungrussen. Ich erwischte von dem Werk leider zu wenig, um darüber im ganzen urteilen zu können.

Violinspieler und Cellisten

Eine ganze Reihe großer Geiger in einem kurzen Zeitabschnitt. Mischa Elman, der souveräne Beherrscher seines Instrumentes, füllte die Philharmonie mit einem von Glanz und Verve strahlenden Ton und wußte gleicherweise als Musiker zu bezaubern (Bach, Brahms-Sonate usw.). Der zurückhaltende, feine Künstler Joseph Szigeti war nicht minder erfolgreich. Auch er spielte Bach (Solosonate a-moll) und dann nach der Pause, mit ausgeprägtem Spürsinn für den Stil der Gegenwart, moderne Stücke von Bartók, Kadosa, Szymanowsky usw., von denen die »Rhapsodie« Nr. 1 von Béla Bartók durch Einfallsstärke und Formdisziplin sich hervorhob. Franz von Vecsey schien mir diesmal bei Tartinis »Teufelstriller-Sonate« und der Suite op. 93 von Reger nicht so bläßlich im Ausdruck wie sonst zu sein und wurde mit Recht gefeiert. Aber Vasa Prihoda erwies sich wieder als der Virtuose reinsten Wassers, der erst bei Goldmark (Konzert) sich heimisch fühlte, bei Pfitzners e-moll-Sonate jedoch völlig leer blieb. Der begabte junge Edmund Metzeltin ist zu nennen, ein schwerblütiger, ernstgerichteter und sicherer Spieler (Veracini, Bach, Glazunoff, Tschaikowskij) und wegen seines formschönen, noblen Vortrags auch der über das übliche Mittelmaß hinausreichende Albert Spalding.

Zwei Cellisten von einigem Rang. Enrico Mainardi besticht durch Kultur und Intensionsfähigkeit; sein mit Arpad Sandor meisterhaft stilisierter Brahms (Sonate op. 38) war eine Ohrenweide. Benito Brandia gab zwei Konzerte. Im ersten litt das Phil. Em. Bachsche Konzert (mit Kammerorchester) etwas an Intonationsunstimmigkeiten; aber der zweite Abend rehabilitierte den immerhin hochstehenden Künstler. Weshalb die im verdünnten Mendelssohn-Ton sich ergehende »Suite« des Amerikaners Templeton-Strong den Berlinern serviert werden mußte, blieb unverständlich.

Klavierabende

Angebot im reziproken Gegensatz zum Bedarf. Es empfiehlt sich also ein feineres Sieb des Urteils anzuwenden. Ich halte Gieseking für den bedeutendsten in der nachfolgenden Pianistenreihe, weil er nicht nur ein eminenter Könner und höchstempfindlicher Gestalter, sondern auch ein ausgesprochen moderner Typ ist. Wie er den Romantiker Schumann (Kreisleriana) und gleich hernach einen völlig wesensverschiedenen Debussy (»Images«) stilisierte, das macht in gleicher Plastik kaum jemand nach. Edwin Fischer beispielsweise gehört eigentlich zu den Individualisten einer vergangenen Vortragsepoche, der vermöge seines starken Impulses bei Beethoven (Eroica-Variationen) und Brahms (Sonate op. 1) am rechten Platze ist. Klavieristisch gelingt ihm nicht alles gleich gut. Der Chopin-Abend von Georg Bertram brachte diesem in jeder Beziehung vollreifen Künstler verdiente Ehren. Er spielte die beiden Sonaten und die Préludes op. 28 in untadelhafter Form- und Stilgeschlossenheit. Als Romantikernaturen von einigem Gewicht sind noch Willy Hülser (Beethoven) und Willi Apel zu nennen, dessen vier einführende Bach-Abende jedenfalls Ernst und großes Wollen offenbarten. Unter den Jüngsten muß man ein paar Virtuosennaturen anmerken: Claudio Arrau und Franz Jos. Hirt (Debussy-Abend) als mehr sachlich orientierte Vortragstalente; dann Ludwig Kentner und Victor Schiöler, die Bravour mit Empfindungswärme verbinden. Iso Elinson endlich, der ein fabelhafter Techniker und auch musikalisch begabt ist, hat mit dem Vortrag sämtlicher Chopin-Etüden Aufsehen erregt. Abgeklärte Reife fehlt ihm noch.
Die Galerie der Pianistinnen ist diesmal zum Glück nicht lang. Man hörte mit Liszt, Chopin und Brahms (Paganini-Var.) Alice Landolt, deren technisch geschliffenes, vergeistigtes Spiel wieder viel Beifall fand; ferner Lucie Caffaret mit dem eleganten Vortragsstil Pariser Schule (Bach, Mozart, Chopin usw.), die schon bekannte Ungarin Charlotte von Recsey und eine debutierende Teichmüller-Schülerin Magda Rusy, deren ungewöhnliche Begabung auffiel. Nicht vergessen sei die talentierte Grete Tramer, eine von Leonid Kreutzer mit Erfolg herausgestellte Schülerin.

Sänger und Sängerinnen

Bekanntlich spielt bei Gesangskonzerten das künstlerische Erlebnis keine so große Rolle wie die äußerliche Wirkung des schönen Organs. Gewiß ist das Stimmphänomen für den betrachtenden Musiker nicht unwichtig, und sei es auch nur in stimmphysiologischer Hinsicht. Namentlich die Opernstars mit ihrem jubelnden Anhang darf man als nachschaffende Gestalter auf dem Konzertpodium nicht zu wichtig nehmen. Besitzer glänzender Stimmen wie Richard Crooks oder Louis Graveure hört der Fachmann mit Dank und Interesse an. Bei Leo Slezak, der schon mit beginnender Registerdivergenz als Alterserscheinung zu kämpfen hat, fesselt das feine Verständnis für die Bedingungen engstilisierter Lyrik (Schumann, J. Marx, R. Strauß). Auch Wilhelm Guttmann ist ein rastlos strebender, geistig hochstehender Künstler (Schubert, Pfitzner), der trotz seines spröden Organs starke Wirkungen erzielt. Unter den typischen Konzertsängern muß man dem Martienssen-Schüler Paul Lohmann schon heute einen ersten Platz einräumen. Sein prächtig geschulter Bariton kam unlängst auch einer neuen Liedergruppe von Alfred Heuß zugute, die zwar nicht sehr originell und zeitgemäß anmutete, aber wegen ihrer Wärme und Echtheit des Gefühls Eindruck machte.
Zu guterletzt ein paar bedeutende Sängerinnen. Die Opern-Koryphäen Maria Ivogün und Mafalda Salvatini kurz genannt, gedenken wir der großen Kunst einer Lula Mysz-Gmeiner (Goethelieder von Schubert, Zilcher usw.), der nicht minder bedeutenden Altistin Maria von Basilides (»An die ferne Geliebte« usw.), wie der stets kultiviert wirkenden Sopranistin Henny Wolff. Die frische, helle Sopranstimme von Miette Muthesius verhalf einem Mehrsprachenprogramm zu schönem Erfolge. *Karl Westermeyer*

* * *

In *Otto Klemperers* erstem Symphoniekonzert mit der Staatskapelle hörte man zum ersten Male in Berlin *Eduard Erdmanns* neues Klavierkonzert. Es sind etwa zehn Jahre vergangen, seitdem Erdmann in der musikalischen Öffentlichkeit sich bekannt gemacht hat, mit ganz ungewöhnlichem Erfolge als Pianist, als unerschrockenster Verteidiger der radikalen neuen Musik und auch als Komponist extremster Richtung. Seine vielversprechende Laufbahn als Komponist hat Erdmann seit einer ganzen Reihe von Jahren unterbrochen, und erst mit dem neuen Klavierkonzert gewinnt er wieder Anschluß an seine frühesten Kompositionen. Das Konzert dokumentiert natürlich wiederum Erdmanns Verbundenheit mit der modernen Musik. In Melodik und Harmonik steht Erdmann unverkenntlich auf Schönbergschem Boden. Doch ist er, mit dem grimmigen Ernst Schönbergs verglichen, liebenswürdiger, jugendlicher, ja bisweilen unbekümmert, jugendhafter in der Haltung. Die Lust an der Grimasse als wenigstens für den Komponisten unterhaltsames Spiel, ein launenhafter, bizarrer Humor fällt zuerst auf. An merkwürdigen Einfällen, absonderlichen Klangwirkungen ist im einzelnen kein Mangel. Die Menge dieser einzeln genommenen fesselnden Abschnitte schließt sich jedoch nicht zu einem einheitlichen, organisch gebildeten, gewachsenen Ganzen zusammen. Zudem wird man in der zweiten Hälfte des ziemlich ausgedehnten Werkes durch das Einerlei des Klanges ermüdet, um nicht zu sagen gelangweilt. Es gibt nämlich nicht nur eine Monotonie und Langweiligkeit des brav Bürgerlichen, sondern auch des Bizarren und übermütig sich Austobenden. Erdmann bedient sich, merkwürdigerweise für einen so radikalen Musiker, der klassischen Sonatenform, kann aber seine ganz ungebundene Ausdrucksweise den Bindungen dieser Form nicht recht anpassen, so daß schon wegen dieser Inkongruenz das Werk eines rechten Stils entbehrt. Ist es als Kunstwerk höherer Artung nicht anzusprechen, so darf man dennoch die in ihm zur Auswirkung kommende jugendliche Vitalität, die Fülle der bisweilen recht reizvollen Einfälle, die Gewandheit des oft verwickelten polyphonen Satzes als durchaus ungewöhnliche Leistungen anerkennen. Das schwierige Werk wurde von dem Pianisten Erdmann und dem Dirigenten Klemperer in der sorgfältigsten und vollendetsten Weise wiedergegeben. Bruckners neunte Symphonie geriet diesmal Klemperer nicht so aus einem Guß, wie man sonst bei ihm gewohnt ist, wenn er Bruckner dirigiert.

Das Wiener *Kolisch*-Quartett, eine der vorzüglichsten Vereinigungen ihrer Art, mit gleicher Autorität die klassische wie die moderne Musik in ihren anspruchsvollsten Äußerungen bemeisternd, brachte uns diesmal *Artur Schnabels* bisher noch nie gespieltes drittes Streichquartett. Das Werk gehört, wie alle Arbeiten Schnabels aus den letzten Jahren, zur Klasse der problematischen Musik, d. h. es verschmäht den Anschluß an die allgemein anerkannte Schreibart, den schon gebahnten Weg und erhofft ersprießlicheres Ergebnis aus einer Fahrt in weniger erforschte Regionen. Auf diesen allseitigen Wegen ihm zu folgen, ist weder für Spieler noch für Hörer eine reine Freude, eine leichte Mühe.

Für unglücklich, der eigenen Wirksamkeit im Wege stehend, halte ich die Anlage, einen einzigen, in sich zwar deutlich gegliederten, aber maßlos langen Satz von etwa 35 Minuten Dauer den Spielern wie Hörern zuzumuten. Die Spannung und Aufmerksamkeit des Hörers wird dadurch nicht konzentriert, sondern ganz im Gegenteil unterbrochen. Kommt zu der maßlosen Länge noch eine ebenso maßlose Verwicklung des Satzes, so ist die natürliche Folge, daß auch der willige, erfahrene und auf Schwierigkeiten eingestellte Hörer von Zeit zu Zeit streikt, für sich selbst Ruhepausen einlegt, darüber den Faden verliert und in dem Gewirr der Töne schließlich überhaupt nicht mehr weiß, was los ist. Vielleicht ein testimonium paupertatis für denjenigen, der solches Bekenntnis macht. Jedenfalls soll der Komponist nicht die Unfähigkeit des Hörers entgelten, und meine Einwendungen sollen in aller Bescheidenheit gemacht werden, nicht als objektive Feststellung von Fehlern, sondern als subjektive Wahrnehmung. Da ist zunächst der Widerspruch zwischen einem ganz einfachen, melodisch faßlichen thematischen Grundstoff und einer rhythmisch und harmonisch ausgeklügelten, kontrapunktisch unübersehbar verwickelten mehrstimmigen Fassung. Jedes Thema wird dermaßen eingewickelt, daß es schließlich völlig für das Ohr verschwindet und die bloße Arabeske oft unerfreuliche Orgien feiert. Da ist ferner auffallend der Mangel an Kunst der Komposition, d. h. der logisch begründeten und zugleich wirkungsvollen Zusammenstellung der einzelnen Teile. Form und Aufbau kommen bei dieser Länge entschieden zu kurz, die einzelnen Teile schließen sich nicht zusammen zu

einem wohlgebauten, Gegensätze, Steigerungen, Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten weise nutzenden Ganzen, sondern zerfallen eben in einzelne Teile. Es genügt nicht, daß man von Zeit zu Zeit etwa zehn Sekunden lang etwas ungewöhnlich Eindringliches hört und dann fünfmal so lange ein unentwirrbares Durcheinander.

Die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* hatte für ihr erstes Berliner Konzert das rühmlichst bekannte Brüsseler *Pro Arte-Quartett* gewonnen. Die mit bewundernswerter Kunst musizierenden Gäste brachten vier neue Werke zum ersten Male zu Gehör. Über einige von ihnen kann man sich kurz fassen. *Jerzy Fitelberg*s zweites Quartett ist die Arbeit eines jugendlichen, unentwegten, aber talentvollen Draufgängers, der den Schlagworten der neuesten Mode mit Feuereifer dient. Da sind die motorische Musik, der Jazz, die unpersönliche Note, die sogenannte neue Sachlichkeit, der lineare Kontrapunkt, die Atonalität alle in trautem Verein, dies alles mit einem recht beachtlichen Geschick, mit starkem Temperament durcheinander gewirbelt. Künstlerischer Gehalt dieser stark gewürzten Mischung ist allerdings recht gering. In gänzlich anderer Sphäre bewegt sich der letzthin vielgenannte junge Italiener *Vittorio Rieti* in seinem F-dur-Quartett. Eine freundliche, melodisch eingängliche Musik: Joseph Haydn ins Italienische übersetzt, reichlich verkitscht, mit einer Handvoll modernem Gewürz. Eine nicht ganz echte Volkstümlichkeit und süßlicher Beigeschmack sind das Ergebnis. Von süßlichem Beigeschmack nicht ganz frei ist auch *Milhaud*s siebentes Quartett, eine Musik der gehäuften Gefälligkeiten, niedlich und klein, angenehm zu hören, mit überaus geschickter klanglicher Auswertung der Polytonalität. Den stärksten Gegensatz zu dieser das mondaine Kaffeehaus schon streifenden Musik bildete *Bela Bartok*s viertes Streichquartett. Nichts von Süße und Gefälligkeit hier. Die Bitterkeit und das Schwelgen in grausamer Härte, seit Jahren die Kennzeichen der Bartokschen Musik, fehlen auch hier nicht, aber glücklicherweise gemildert, wenigstens in den Mittelsätzen. Ich gestehe, daß die Ecksätze mit ihrer freudlosen Härte, ihrer gesuchten Gewaltsamkeit mir gründlich unsympathisch sind, daß ich den Ernst dieser Musik wohl anerkenne, daß ich mich aber nicht im Geringsten nach diesen Klängen sehne. Dagegen sind zwei Mittelsätze von so meisterhafter Satzkunst wie faszinierender Wirkung: ein scherzoartiges pizzicato-Stück und ein seltsam ergreifendes, wie orientalische Psalmodie anmutendes Lento, primitiv in der Satzart, mit starren, lang gehaltenen absonderlichen Akkordgebilden als Hintergrund, von dem sich monologisch und dialogisch der melodische Stoff des Stückes abhebt. Auffallend übrigens, wie bei Bartok die Ausnahme immer mehr zur Regel wird, das Verhältnis dieser beiden Faktoren sich geradezu umkehrt. Die normale Spiel- und Ausdrucksart der Streichinstrumente, der singende Ton, fehlt hier fast ganz, und nur mit den früher üblichen Ausnahmewirkungen von piccicato, flageolet, martellato, gerissenem, gehacktem Klang, wird fast das ganze Stück bestritten. Sicherlich keine gesunde Praxis, die zur Nachahmung empfohlen werden kann. Gerade deshalb jedoch wird sie schlechte Nachahmung finden.

Das *Berliner Sinfonieorchester*, lange Jahre hindurch vielen Fährlichkeiten ausgesetzt, von immer wechselnden Dirigenten betreut, hat nunmehr in *Dr. Ernst Kunwald* den Leiter gefunden, der ihm nottut und ersprießlich ist. Überraschend zu bemerken, wie Dr. Kunwald in kurzer Zeit verstanden hat, die Leistungsfähigkeit des Orchesters ganz beträchtlich zu steigern, es auf einen früher nicht erreichbaren Rang zu heben. Leistungen, wie die Straußsche Sinfonia domestica, die Beethovensche Pastorale und dritte Leonoren-Ouvertüre, die dritte Brucknersche Symphonie sind nicht nur relativ, im Vergleich zu früher, sondern als künstlerische Taten an und für sich ungewöhnlich hoch zu bewerten. — *Carl Schuricht* aus Wiesbaden, ein hier hochgeschätzter und gern begrüßter Gast, zeigte in einem Konzert mit dem Berliner Funkorchester wiederum seine Kunst aufs eindringlichste und überzeugendste. Zumal Regers Hiller-Variationen erfuhren eine musterhafte, wirkungsvolle Wiedergabe. — Konzertmeister *M. van den Berg* spielte *Hindemiths* vertracktes Violinkonzert mit glänzender Virtuosität und Einsicht in das Wesen dieser kapriziös-fantastischen Musik, die durch Betonung ihrer »neuen Sachlichkeit« nur sehr ungenügend charakterisiert wird. — *Dr. Heinz Unger* eröffnete die Serie der von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten Sinfoniekonzerte. Der Schwerpunkt seiner Leistung lag in der großzügigen, durchfühlten, verständnisvollen und glänzenden Wiedergabe der dritten Brucknerschen Symphonie. Als Novität brachte er, mit leichter Hand, klar und durchsichtig dirigie-

rend, *Paul Graeners Comedietta* op. 42, ein nicht gerade schwerwiegendes, aber feines, gefälliges, farbenfrohes Orchesterstück, dessen Grazie und Heiterkeit romanischen Spuren mit Glück folgt. *Carl Flesch* war Solist; er betreute das Dvoraksche Violinkonzert mit überlegener Kunst.

Ein neuer Name für Berlin ist *Max Rudolf*, Kapellmeister des Prager Landestheaters. In einem modernen Programm zeigte er sich als durchaus versierter mit lebhaftem Temperament und suggestiver Kraft reich begabter Dirigent, der Anwartschaft auf umfassendere Geltung hat. — Der bestens bewährte *Michael Taube* hat seinem Kammerorchester nunmehr einen festen, ehrenvollen Platz im Berliner Musikleben gewonnen. Die Feinheit und frische Energie seines Musizierens wirkt immer erfreulich und anregend, und überdies weiß er seine Programme fesselnd zu gestalten. Sein erstes Konzert, älteren Meistern g ewidmet, brachte eine Suite von Erlenmayer, ein Violinkonzert Vivaldis, von Joseph Wolfsthal vollendet gespielt, Mozarts Es-dur-Konzert für 2 Klaviere, von Egon Petri und Karl Szreter fein vorgetragen, und eine Bachsche Kantate. — Unter den Geigern erregte weitaus die größte Beachtung der jetzt 12-jährige *Yehudi Menuhin*, ein Wunderkind ganz besonderer seltenster Artung durch das unerklärlich sichere musikalische Gefühl, das ihn befähigt, Stil und Vortragsart der verschiedensten Meister, der inhaltlich schwierigsten Werke zu erfassen und mit einer technischen Vollendung sondergleichen wiederzugeben. Das Bachspiel dieses Kindes kann man nur als großartig und tief bezeichnen. — *Henri Marteau* hat eine Periode der Depression überwunden und spielt jetzt wieder mit meisterlicher Kunst. Dies zeigte sich in der herrlich gespielten Bachschen d-moll-Partita, in der überlegenen Auswirkung von Regers fis-moll-Sonate, in einer Reihe Capricen eigener Komposition, die rein geigerisch außerordentlich fesselnd und wirksam sind, allerdings nur höchster Virtuosität zugänglich, aber auch als musikalische Kunstwerke Gewicht haben. *R. Macudzinski* erwies sich als pianistischer Partner von Rang. — *Egon Petri*, zu selten in Berlin zu hören, ist jetzt auf dem Gipfel seiner Kunst angelangt. Seine Herrschaft über die Klaviatur ist souverain in einem wahrhaft großartigen Maße, in einem Format, wie man es seit *Busoni* nicht mehr gehört hat. Aufregender Höhepunkt diesmal seine machtvolle Gestaltung von Beethovens op. 106. — *Gaspar Cassado*, einer der kultiviertesten und glänzendsten Cellospieler, brachte sich in angenehmste Erinnerung, am Klavier von Frau *Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani* gewandt und geschmackvoll begleitet.

Hugo Leichtentritt

OPER

BREMEN: Das Hauptereignis der bisherigen Spielzeit war *Herm. H. Wetzlers Baskische Venus*, die in der glanzvollen Inszenierung durch den Intendanten *Dr. Willy Becker* und unter der schwungvollen Leitung von Kapellmeister *Karl Dammer* einen immerhin respektablen Erfolg hatte. Die Stärke des Werkes liegt in der feurigen, breit und durchaus symphonisch (also episch) ausladenden Orchestermusik, deren technische Ausdrucksmittel Wetzler, der begabte und routinierte Musiker, natürlich virtuos beherrscht, wobei er auch Richard Strauß' Technik an Farbenreichtum und an dynamischen Klangeffekten womöglich noch übertrumpft. Doch verrät auch die Behandlung der Singstimmen den gewiegten Operndirigenten; nur ist das, was sie singen, dramatisch zu unbedeutend. Der Text zerflattert, ohne tiefer für die handelnden Personen zu interessieren, und wenn die anfangs nur stechende und brennende bronzene Venus schließlich den Mund zu einer Liebeshymne öffnet, ist der Glaube an ihre innerdramatische symbolische Sendung verpufft. Den stärksten Eindruck machten die symphonischen Überleitungsstücke und der berühmte Baskische Tanz. — In der »Entführung« und »Traviata« erwies sich die neue Koloratursängerin *Sinaida Lissitschkina* als technisch und musikalisch zuverlässige und in der höheren Stimmlage glänzend begabte Künstlerin. Nicht ganz so zweifelsfrei in bezug auf profundes Material und Stimmbehandlung führte sich der Baßbuffo *Erich Fuchs* (Osmin) ein. Auch der seriöse Baß *Fritz Schweinbergs* entbehrt noch der reiferen musikalischen Kultur und der Spielgewandheit. In einer Wiederholung des Tristan (Wagner rückt neuerdings in der Gunst des Publikums wieder deutlich vor) erregte *Grete Pense* mit ihrer pastosen und umfangreichen Altstimme berechtigtes Aufhorchen. Ein Gewinn ist ferner der dramatisch-lyrisch glanzvolle und stimmfrische Lohengrin *Hans Trautners*. So klärt sich das Urteil über die Neuverpflichtungen dahin, daß, abgesehen vom Baß- und Baritonbereich, unser Opernensemble immer-

hin einige wertvolle Bereicherungen erfahren hat. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: *Arthur Honeggers* »Judith«, die sich fälschlich als Musikdrama ausgibt, in Wirklichkeit ein szeniertes Oratorium mit Vorherrschaft der Chöre ist, kam bei Anwesenheit des Komponisten zu äußerlich erfolgreicher Aufführung. Um stärker zu ergreifen, dazu mangelt es dem bekannten biblischen Vorgang in der ungewöhnlich nüchternen Skizzierung durch *René Morax* an innerer Überzeugungskraft, der »polytonalen« oder vielmehr linearen Musik Honeggers an Empfindung und Erfindung. Die Inszenierung des Intendanten *Georg Hartmann* ging vom Licht aus, mit dessen Zauberhilfen er das angebliche Musikdrama an seine rechte Stelle als biblisches Mysterium rückte. Der vortreffliche Dirigent war *Carl Schmidt-Belden.* In den sehr knapp gehaltenen Hauptrollen Judith und Holofernes betätigten sich *Klara Kleppe-Schönfeld* und *Walter Warth.* — Gleich »Judith« war auch die nächste, wesentlich anders geartete Novität, der »Mazurka-Oberst«, eine Falschmeldung, da sie als komische Oper, Musik von *Albert Lortzing,* firmierte. Die Musik stammt zwar wirklich von Albert Lortzing (freilich mit einem kleinen Mazurka-Zuschuß von — Michael Glinka!), aber sie ist aus vier halb verschollenen Opern Lortzings zusammengeholt und von Heinrich Spangenberg auf einen neuen Text von Wilhelm Jacoby »eingerichtet« worden. Dieser Text erzählt auf sächsisch eine ganz lustige Liebes- und Gefängnisgeschichte, in der viele Figuren und Redensarten auffallend an den »Bettelstudent« erinnern. Die flotten Prosa-Dialoge sind das Beste an Jacobys Arbeit, die Gesangsverse aber nicht immer der dazu »eingerichteten« Musik Lortzings würdig, obwohl der Absud aus vier schwachen Lortzings natürlich noch keinen starken Lortzing ergibt. Die Regie Hans Barons entschloß sich resolut zur Operette und stattete den Pseudo-Lortzing mit grotesken Tanzevolutionen aus. Carl Schmidt-Belden war der musikalische Sachwalter auch dieser Aufführung. Als mazurkafroher Titelheld bewährte Karl Rudow wieder einmal sein großes Spielgeschick, als Tuchreisender aus Kötzschenbroda gab Arthur Heyer, forsch ins sächsische Zeug gehend, die amüsanteste Buffogestalt des beifällig aufgenommenen Abends. *Erich Freund*

FRANKFURT A. M.: Nach dem ersten Monat der Spielzeit ist es noch nicht möglich, Verbindliches über den neuen Kurs auszusagen, der unter der Intendanz von *Turnau* begonnen hat. Die großen Aufgaben der Spielzeit — als wichtigste die Uraufführung der Lustspieloper von *Schönberg* — konnten begreiflicherweise noch nicht in Angriff genommen werden. Was bislang geschah, bedeutet wesentlich Orientierung und Fühlungnahme mit den Kräften, die die frische Leitung in nahezu unverändertem Bestand vorfindet. Ganz deutlich ist nur eines: der außerordentliche Gewinn, den das Institut durch das Engagement seines musikalischen Leiters, *H. W. Steinberg,* gemacht hat. In der Arbeit bei Klemperer und Zemlinsky geschult, scheint er wie wenig andere prädisponiert, die Frankfurter Oper endlich wieder zu aktivieren: mit wahrhaft fortgeschrittenem musikalischem Bewußtsein, mit jugendlicher Arbeitskraft und auch mit jenem spezifischen Dirigierimpuls, der sich durch absolut-musikalische Qualitäten schwer umschreiben läßt; der sich bereits eine überaus schlagkräftige und präzise Technik schuf. All das erwies sich vorab in der Aufführung des »Schwanda« von *Weinberger.* Über die Wahl des Werkes als erste Novität ließe sich gewiß rechten, obwohl der kritische Eifer sich lieber an Gegenständen in prätentiöser Sphäre orientieren sollte als an der gehobenen Operette oder, wenn man will, der Depravation des gebildeten Opernwesens aus dem 19. Jahrhundert. Aber Steinbergs Leistung war nach musikalischer Feinfühligkeit und Genauigkeit wie nach kapellmeisterlicher Klangregie schlagend und konnte mit dem Stück aussöhnen. Der »Schwanda« ist nicht ohne alles Interesse. Einmal enthüllt er nachträglich Reger: jene das harmonische Gerüst umspielende Scheinpolyphonie, die zumal die Monumentalität von Regers Variationenwerken erzeugt, wird angesichts der tschechischen Volkslieder, denen sie hier überhängt ist, als bloß dekorativ kennbar. Dann bringt die Oper wirklich einen Ausverkauf alles Entwerteten der jüngsten Vergangenheit: vom Waldweben, von der Sommerfrischennatur der neunziger Jahre über Puccini bis über Schreker hinaus wird alles darin dem Amusement nutzbar gemacht und wirklich nochmals amüsant; solche Wiederkehr bekräftigt gut den Untergang der Gehalte, denen einmal jene Idiome dienen mochten. Schließlich ist es mit großem Geschick, Bühnensinn, Klangphantasie und vor allem kluger Beschränkung der zeitlichen Dauer vorgebracht, um tschechische Volks-

lieder gruppiert, die um so echter sie bewährt, je schärfer sie sich vom Flittergrund ihrer Umgebung abheben. So sollte man das Werk, das eher die Ansprüche anderer vernichtet als eigene erhebt, passieren lassen. Benno *Ziegler*, Viorica *Ursuleac*, Maris *Vetra*, Clara *Ebers* verhalfen der Sache zu allen solistischen Ehren.

Minder glücklich war die Neuinszenierung des *Gluck*schen Orpheus. Die Schwierigkeiten sind vorweg in der Situation des Werkes gelegen. Mag man selbst die primitive Architektur des Ganzen, die undurchbrochene Oberstimmenmelodik alles Einzelnen darin als edle und große Linie bewundern, ohne zu fragen, ob das Maßhalten der Musik hier in Wahrheit nicht dem Mangel aller solcher Gehalte entspringt, an denen Maß sich erst bewähren müßte, weil sie dagegen rebellieren — die eigentlich kompositorische Qualität der Reformoper ist zu schwach, sie zu tragen, in einer Zeit, der nichts an der Oper so verdächtig wurde, wie eben die musikdramatische Reformation. Die Musik des Orpheus, gänzlich aufs begleitete Melos gestellt, ist gerade im Melos arm, nicht bloß an tieferen Kontrasten der Konstruktion, sondern sogar an plastisch und originär gehörten Themen selber. Das vermag die Resignation der großen Bögen dauernd nicht zu verbergen. Es muß, angesichts der stereotypen Gluckverehrung, die das psychologische 19. Jahrhundert seit Berlioz ausgeübt hat, einmal schlicht gesagt sein, daß in der Sphäre völliger melodischer Homophonie jeder bessere neapolitanische Meister, von Händel und Pergolese ganz zu schweigen, mehr vermochte als Gluck. Die Schönheit jener Gluckschen Momente, da seine Musik schauernd in den Abgrund der freigelegten Subjektivität blickt — im Orpheus also einiger Chorstellen der Unterwelt und zumal der großen trauervollen Flötenmelodie — wird davon nicht angegriffen, wohl aber die Totalität der Form, auf die Gluck ausging. Es läßt sich verstehen, daß man jene Totalität zu retten unternimmt, indem man die Architektur, die sich im Musikmaterial nicht wahrhaft realisiert, außermusikalisch stützt. Der neue Regisseur, Herbert *Graf*, versuchte das durch die Hilfe eines Tanzkollektivs oder, nach heutigem Sprachgebrauch, einer Bewegungsgruppe. Aber die Idee der Kollektivität, wie sie Graf als legitim an russischen Versuchen erfahren mochte, wird hier abstrakt von außen herangetragen; weder ist der Orpheus ein Werk, das heute kollektive Verbindlichkeit hätte, noch gibt es ein Kollektiv in Deutschland, das ästhetische Gehalte ernstlich zu objektivieren berechtigt wäre, noch vollends sind Labanschule und Jugendbewegung, deren soziologische Fragwürdigkeit doch offen genug zutage liegt, die Avantgarde kommender Kollektivität. Was sie im Orpheus boten, mochte unter der lenkenden Hand des Regisseurs im Hades noch hingehen; im Elysium war es kleinbürgerlicher Sonnenkitsch mit Fidusekstase; am sportiven Schlußbild wurde der Unterschied von echtem Kollektiv und Bewegungsverein vollends sinnfällig. Der Bewegungschor steht im Anfang seiner Arbeit und hätte im gegenwärtigen Stadium keinesfalls herausgestellt werden dürfen. Aber wichtiger selbst als ernsthafte Arbeit wäre hier gründliche Änderung des Bewußtseins der Führer zumal. Es gilt zu erkennen, daß zwanzig Mädchen in Gewändern nicht mystisch mit der Allnatur sich einen, indem sie gleichzeitig die Arme zum Himmel emporstrecken. Nirgends gibt es weniger Einheit von Leib und Seele als hier, nirgends ist die Pflicht materialgerechter Formung größer. Das wäre vorab von den Russen zu lernen. Der fraglos gute Wille muß ernsthaft und in kritischer Verantwortung gelenkt werden. Musikalisch war gegen die Vormacht der Gruppenregie nicht viel auszurichten trotz der tatsächlich materialgerechten Direktion von *Steinberg* und des teilweise vorzüglichen Orpheus der Frau *Spiegel*.

Ganz mißlungen ist schließlich die Neuinszenierung des »Fra Diavolo« von *Auber*. Das anmutig verstaubte Stück zu aktualisieren ist zwar nicht geradezu gefordert, aber immerhin möglich. Wenn aber die Aktualisierung in einer wahrhaft provinziellen Weise geschieht, plump zugleich und ängstlich, dann ist zu widersprechen. Man ließ im Zentrum, in der Handlung, im Ablauf das Stück so altväterisch und harmlos, wie es war, schmückte jedoch dafür das Drum und Dran mit Reminiszenzen an Tairoff, die Dreigroschenoper, den Film aus und erweckte den Frankfurtern mondäne Schauer durch ein Wirtstöchterlein in der Pyjamahose, Autolärm und Barbetrieb; konstruierte für die Anspruchsvolleren ein unpraktisches Bühnenbild und gab den Bescheidenen dafür Witze, deren sich selbst die Bescheidenheit schämte. Das ganze Abhub der szenischen Moderne, für verschlafene Abonnenten genießbar gemacht. Zudem in allen wesentlichen Rollen fehlbesetzt — nur der Zerline von Fräulein *Ebers* läßt sich

Charme nachrühmen; von Herrn *Lindemann* im Detail zwar hübsch dirigiert, aber durchwegs doch nicht so leicht und präzis, wie es selbst für die verstümmelte Spieloper unumgänglich bleibt. Ein Versuch; gut. Aber nimmt man nicht dem Versuch sogleich die Chance, wenn man ihn als Kompromiß beginnt?

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Daß etliche unserer Opernmitglieder samt dem Intendanten auf sechs Wochen in Barcelona tätig sind, daß unser einziger Erster Kapellmeister Egon *Pollak* sich für vier Monate nach Amerika beurlauben lassen konnte, hat auf unseren »Betrieb« allerlei betrübliche Schatten bereits fallen lassen. »Schwanda« hält sich noch, und für neues Leben hat man Suppés »Boccaccio« (mit einem nicht vorteilhaften »Rahmenlied« versehen) sorgen lassen und auf eine gute Ausstattung sich stützen können. Wertvollste Operntage waren die vier Gastspiele von Lotte *Lehmann*.

Wilhelm Zinne

KÖLN: In den »Meistersingern« stellte sich der neue Erste Kapellmeister, *Fritz Zaun*, vor und empfahl sich durch plastischen Vortrag und Steigerungen voll Spannung. Das polyphone Leben im Orchester war höchst lebendig, dagegen wurde eine Holländer-Aufführung im Zeitmaß allzu starr genommen. Neue Ideen aber bezeugte die Inszenierung, die Erich Hezel (im Verein mit dem Bühnenbildner Heinrich Heckroth) besorgt hatte: Romantik mit neuen unopernhaften Mitteln. Freilich waren die guten künstlerischen Absichten der gespenstigen Vision des Holländerschiffs wenigstens in der Bewegung der Mannschaft noch nicht ganz geglückt. Die »Angelina« Rossinis in der Bearbeitung von *Hugo Röhr*, spritzig von *H. Jalowetz* dirigiert, hatte Intendant Hofmüller mit echtem szenischen Buffogeist erfüllt. Maria Engel, eine junge Koloratursängerin, und Hans Kämmel, ein famoser Buffone, zeichneten sich aus. Auch das mit besonderen Geldmitteln erneuerte Ballett, das mehr als früher in selbständigen Aufgaben hervortreten soll, zeigte sein gutes tänzerisches Können, im »Don Juan« von *Gluck* und im »Dreispitz« von *de Falla*. Gluck war allerdings im Stil verfehlt, allzu spielerisch erfaßt und durch groteske Varietékunst verunstaltet (dekorativ prächtige Bühnenbilder von Kaspar Neher), während der Ballettmeister Lasar Galpern bei de Falla reichen Sinn für moderne Choreographie entfaltete.

Walther Jacobs

STUTTGART: *Dvoraks* »*Rusalka*« ist noch nicht in Deutschland zu hören gewesen. Eine lyrische Märchenoper, die zudem stofflich als genugsam bekannt zu gelten hat, und zwar in der Vertonung durch Lortzing und durch Hoffmann (Undine), kommt in der heutigen Zeit etwas spät. Aber ein Dvorak kann nicht zu den Komponisten gerechnet werden, die in der Masse untergehen. Wies ihn seine Begabung nicht in erster Linie auf die Oper hin, so fühlte er sich doch Dramatiker genug, um da, wo er in der Hauptsache den Musiker zu Worte kommen lassen durfte, auch das Nötige an charakteristischen Zutaten zu geben. Es sind entzückend feine, ursprünglich melodische und erstaunlich frisch gebliebene Musikstücke. Die Stuttgarter Aufführung, geleitet von *Hans Swarowsky*, inszeniert von *Harry Stangenberg*, hat gezeigt, daß es sich lohnt, an ein solch gefälliges Bühnenstück zu gehen, das zudem in seinen Ansprüchen an die Sänger sich in bescheidenen Grenzen hält, nur darf man dabei nicht an einen Dauergewinn denken.

Alexander Eisenmann

WIEN: Nach einer jahrelang dahinschleichenden Direktionskrise, die zu wiederholten Malen beigelegt wurde, um immer wieder aufs neue auszubrechen, die sich dann in der letzten Saison melodramatisch zugespitzt und immerhin für Augenblicke die Möglichkeit einer stolzen Lösung mit Furtwängler in greifbare Nähe gerückt hatte, nach diesem leidigen auf und ab und hin und her scheinen nun endlich ruhigere, stabilere Verhältnisse in das Haus am Opernring eingezogen zu sein. Der neue Mann ist *Clemens Krauß*. Seine Nominierung fand zunächst nur einen sehr maßvollen, eher skeptisch gestimmten Widerhall, denn sie erfolgte zu einem Zeitpunkt, als man noch unmittelbar unter dem enttäuschenden Eindruck über das Mißlingen der Kombination Furtwängler stand. Auch der Einzug des neuen Direktors vollzog sich sang- und klanglos, ohne daß irgendwie die großen Begrüßungsglocken geläutet worden wären. Krauß trat vor ein Publikum, das ihm nur sehr reservierte Freundlichkeit entgegenbrachte. Darum gilt es doppelt, daß es seiner ruhigen, sachlichen und geräuschlosen Tätigkeit schon nach wenigen Wochen gelungen ist, das schwankende Zutrauen zu festigen. Dieser klare und offene Kopf, dieser ausgezeichnete, feine untadelige Musiker, der sich ganz dem Institut widmet, ist wahrscheinlich viel richtiger am Platze als etwa eine

internationale Zelebrität. Als weniger erfreulich wird es indessen empfunden, daß der neue Direktor seinem szenischen Mitarbeiter Lothar *Wallerstein* eine anscheinend sehr dominierende Rolle einzuräumen gesonnen ist. Neben der immer kultivierten und geschmackvollen Art Clemens Krauß' wirkt der Einfluß dieses gewiß sehr gescheiten und begabten, aber ebenso eigensinnigen und selbstgefälligen Regisseurs um so aufdringlicher. Das zeigte sich mit aller Entschiedenheit gleich bei der ersten gewichtigeren Unternehmung, bei der Neustudierung und Neuinszenierung der »Meistersinger«. Meisterlich geriet der musikalische Teil. Krauß faßt das Werk durchaus unsentimental und unpathetisch, beinahe auch unromantisch auf. Er musiziert, wie wenn sich's um eine Mozartoper handelte, mit lustvoller Hingabe an das objektive künstlerische Ereignis, und gelangt solcherart zu einer wirklich lustspielmäßigen, spielerisch leichten »Meistersinger«-Interpretation. Er gibt der Musik ein sorgsam aufgelockertes, fast gewichtsloses Baßfundament, das das wunderbare Geflecht der Mittel- und Oberstimmen transparent erscheinen läßt und die schlanke, »moderne« Linie dieser Meisterpartitur in klarstem Umriß zeigt. Im Zusammenspiel mit dieser geistigen Sublimierung des musikalischen machten sich die lauten, oft derben Betonungen des theatralischen durch Wallerstein um so störender bemerkbar. Betonungen, die — und ganz besonders dort, wo sie sich von Wagner emanzipieren und ihren eigenen dynamischen Launen fröhnen — durch keinerlei innere Logik und Notwendigkeit gerechtfertigt erscheinen, sondern sich einzig als etikettierte Regienuancen zu erkennen geben. Das ideale Ziel aller Regiekunst ist dann erreicht, wenn der Regisseur völlig hinter dem Spiel und den Spielern verschwindet. Bei Wallerstein ist's gerade umgekehrt: Chor und Einzeldarsteller scheinen es einzig darauf angelegt zu haben, mit jeder Geste, mit jeder Aktion ostentativ auf das Walten des Spielleiters hinzuweisen.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Seit Otto *Klemperer* Wiesbaden verließ, gibt es in der Staatsoper keine Erlebnisse mehr, sondern allenfalls wohlgelungene Abende. Erich *Böhlke*, der Nachfolger des an die Metropolitan Opera berufenen General-Musikdirektors Joseph Rosenstock, erwies sich in dem üblichen Repertoire wie in der späten Erstaufführung von Straußens »Intermezzo« als tüchtiger Orchesterleiter, der seine Partituren beherrscht, doch jene innere Anteilnahme, die der souverän Nachschaffende erzwingt, konnte er nicht erwecken. — Die »Dreigroschenoper« (musikalische Leitung Willy *Kraus*) verfehlt inszeniert — seit wann tragen z. B. Straßenräuber uniforme Kostüme —, ängstlich entlaugt und sittlich bearbeitet bis ins Personenverzeichnis, büßte ihre famose Schlagkraft völlig ein: dann lieber überhaupt nicht als derart in usum delphini zurechtgemacht! Kurt *Havelland* bot mit Alfredo *Casellas* »Pupazzetti«, *Hindemiths* »Dämon« und »Baby in der Bar« von Wilhelm *Groß* eine interessante Zusammenstellung zeitgenössischer Tanzpantomimen: *Hindemiths* musikalische Substanz überwog bei weitem das übrige.

Emil Höchster

KONZERT

BREMEN: Das Rückgrat des bremischen Musiklebens sind die Philharmonischen Konzerte mit ihren großen Orchesterabenden. Dazu kommen in diesem Jahr acht Kammermusikveranstaltungen in zwei Zyklen, die zur Hauptsache von ersten auswärtigen Künstlervereinigungen und Kammervirtuosen ausgeführt werden sollen. Das künstlerische Niveau der von *Ernst Wendel* geleiteten und von dem vortrefflichen Städtischen Orchester ausgeführten Philharmonischen Konzerte ist ein unbestritten hohes und kann sich an geistiger und technischer Ausdruckskraft durchaus mit den ersten großstädtischen Orchestern Deutschlands messen. Wendel und seine Musiker sind in zwanzigjähriger Zusammenarbeit zu einer vorbildlichen Einheit gelangt. Jede künstlerische Absicht des genialen Dirigenten wird reibungslos zur lebendigen Tat. Eine solche Tat war im ersten Konzert die 4. Symphonie von Brahms, deren Formenschönheit und Gedankenreichtum zum lebendigen Erlebnis wurde. Nicht so überzeugend waren die hier zum ersten Male aufgeführten Mozartvariationen von Adolf Busch. Das herrliche Thema blieb nicht immer Sieger im Kampf mit der modernen Übertechnik und den nach links und rechts überspannten Tempi. Dafür entschädigte der universelle Meister der Geige, *Adolf Busch*, durch den unvergleichlichen Vortrag des Geigenkonzerts von Beethoven, bei dessen Kantilene im zweiten Satz den Zuhörern Herz und Sinne schmolzen. — Musikalisches Neuland, aber

nicht atonales, erschloß ein Kammerkonzert des Instrumentalvereins. Es brachte als wertvollstes eine soeben erschienene thematisch interessante, harmonisch reizvolle Sonate für Flöte und Klavier (op. 40) des Leipziger Komponisten *Karl Hoyer*, ausgeführt von *Kratzi* (der den Flötenpart meisterlich beherrschte) und *H. J. Therstappen* (Klavier) zur erfolgreichen ersten Aufführung. Unter den nachfolgenden Liedern von *Kurt Thomas* und *H. J. Therstappen*, denen eine junge, mit beseelter Vortragskunst und mit einer edlen Stimme begabte Sängerin, *Annemarie Sottmann*, eigenen Zauber verlieh, war das wertvollste an Form und Stimmungsgehalt das von Therstappen komponierte schöne Gedicht von *Rich. Dehmel*, »*Stimmen im Dunkel*«. Das Konzert war ein erfrischendes Ereignis im Musikleben Bremens. *Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: *Hans Pfitzner*, der an der Spitze des städtischen Orchesters erschien, leitete die Schumannsche d-moll-Sinfonie in so großem dramatischen Zug und dennoch vollauf romantisch, daß man hätte glauben mögen, diesem Werk zum ersten Male zu begegnen. Beim eignen Schaffen kann man sich nie ganz des Eindrucks erwehren, daß der ursprüngliche Einfall unter zergrübelnder Kunstarbeit an Blutwärme verloren hätte. Das trat im Violinkonzert (durch *Anita Portner* im Solopart gut vertreten) noch bestimmter in Erscheinung als in der Christelflein-Ouverture. Der *Bach-Verein (Joseph Neyses)* brachte weltliche Werke seines Patronatsherrn sehr eindrucksvoll zu Gehör: das E-dur-Cembalo-Konzert mit der famosen *Else König-Buths*, die Hochzeitskantate »O holder Tag« mit der stilsicheren *Else Schuberth*. Im *Collegium musicum (Alfred Fröhlich)* tauchte als wichtigste Wiedererweckung die Haydnsche Ouverture »L'isola disabitata« auf, die an dramatisch-herber Wucht wohl fast eine Sonderstellung in seinem Schaffen einnimmt. Das *Busch-Quartett* wurde nach Gebühr gefeiert. *Carl Heinzen*

FRANKFURT: Die Rekonstruktion des Frankfurter Konzertlebens scheint tatsächlich ihren Anfang zu nehmen. Es ist zunächst der Montagskonzerte des Symphonieorchesters zu gedenken, das von der einsichtigen Leitung des Rundfunks übernommen wurde. Sein ständiger Dirigent im Radio ist *Hans Rosbaud*, der auch die beiden ersten Montagskonzerte leitete. Die Wahl ist glücklich. Bereits im ersten Konzert war Rosbaud als überaus ernster, redlicher und sachkundiger Musiker zu erkennen; Gegenteil des Dirigiervirtuosen und Klangregisseurs und gewiß auch zunächst ohne die suggestiven Qualitäten, die das Startum irgend zu rechtfertigen vermögen, aber dafür ein Mann, von dessen Treue und Energie nachhaltige Wirkung zu erhoffen ist. Im ersten Konzert bot er klar und sehr lebendig die Wassermusik von Händel; danach sang der außerordentliche amerikanische Tenor *Crooks* und widerlegte mit der souveränen Verfügung über sein an Fülle begrenztes Material jeglichen Glauben ans Vorrecht der bloßen Stimme; endlich gab es eine saubere und doch nirgends tumbe »Sechste« von Bruckner. Evidenter noch qualifizierte sich Rosbaud im zweiten Konzert durch die ungemein präzise und bewegte Interpretation des Orchesterkonzertes von *Hindemith*. Das Stück, im deklarierten Neoklassizismus der ersten, der bequemen Ostinatobindung des letzten Satzes kein vollgültiger Hindemith, ist doch von einer Plastik zugleich und Fülle des Instrumentalen — ohne je den herkömmlichen Tuttiklang zu bemühen —, von einer Gedrängtheit der Form, der Meisterschaft zuzugestehen ist, auch wenn man dem Grunde jener Meisterschaft nicht vollends vertraut. Die Turbulenz des zweiten Satzes, der sich im engsten Raum bis zur sprengenden Gewalt steigert, hat kaum ihr Vorbild. Es bleibt freilich das Ganze gleichsam zweidimensional, unter der Devise Objektivität weiter wohl jeglicher humanen Tiefe entfernt, als legitime Musik es sollte, mag immer sie mit aller Gewalt abstoßen von der verfallenden Romantik, die doch mit dem Humanen nicht billig zu identifizieren wäre. Das überreiche Programm bot außerdem die Cosi fan tutte-Ouvertüre, die Exsultate-Motette, ein mächtiges Brandenburgisches Konzert, zumal im Finale ausgezeichnet gespielt, und das kuriose Tripelkonzert von Beethoven, dem auch diesmal nicht geholfen wurde, obwohl der Komponist *Jarnach* mit außergewöhnlicher pianistischer Leistung auffiel.

Wieder eingeführt ist die Institution der *Opernhaus*-Konzerte, aus früheren Jahren in guter Erinnerung, jetzt offenbar von *Steinberg* erneuert, um den Apparat der Opernorchesters wirksamer für die Aktualität einzusetzen, als es sonst im Frankfurter Konzertbetrieb geschieht. Es gab das Klavierkonzert von Eduard *Erdmann*, hochbegabt wie alle

Musik Erdmanns, besonders wichtig als eines der wenigen Zeugnisse aufrichtiger Auseinandersetzung mit Schönberg außerhalb des engeren Schönbergkreises; zugleich mit Hindemith verbunden; dabei ganz originell im motivischen Detail wie in einem seltsamen, sehr charakteristischen Überschwang des Tons. Allerdings bleibt das Werk noch Station, ist weder im Umfang noch in der Fügung des Einzelnen ganz bewältigt. Die kontrapunktische Explikation, die von dem großen Teils sehr aufgelösten Motivmaterial gefordert wird, scheint nicht ganz realisiert, sondern durch zuweilen brüske Vorwärtsbewegung ersetzt, die Form nicht vollends durchkonstruiert; der Schluß dementiert empfindlich und neudeutsch, was vorher war. Das Ganze ist gleichsam Improvisation, im Umkreis des Pianistenklaviers befangen und ein latenter Liszt, der zumal im Klaviersatz hereinspielt, stimmt dazu sehr genau. Aber wenn Erdmann es vermag, den improvisatorischen Ausbruch zu objektivieren, der elementar in ihm ist, so darf man von ihm kompositorisch das äußerste erwarten. Es werden sich für ihn vor allem die innertechnischen Aufgaben sehr konkretisieren müssen.
Danach unter Steinberg sehr eindringlich und unverstellt die »Sechste« von *Mahler*, die schon um des Finales willen heute noch Aktualität hat und eigentlich wieder, da heute erst die Tektonik so unabweisbar gefordert ist, wie zur Entstehungszeit des Werkes. Steinberg ließ denn auch gerade den dichten und doch gegliederten Bau überaus deutlich werden. — Im *Sender* spielte das Brüsseler *Pro Arte*-Quartett; außer Beethoven die Serenade von *Jemnitz*, die auch im lebendigen Klang ihre Formgesinnung bewährte, und das sechste Quartett von *Milhaud*, unprätentiös und ohne viel Aufwand an kompositorischer Mühe, aber sehr anmutig. Das Pro arte-Quartett gab wunderbar transparenten und gefaßten Klang; bei aller Süße sicher im Maß.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Zwei alles überragende Konzerte der *Dresdener Staatsoper* mit *Fritz* und *Adolf Busch*, das war der beglückende Auftakt des Winters. Hernach nahm das »Orchester der welschen Schweiz« seine Tätigkeit wieder auf. Hauptdirigent wird wiederum *Ernest Ansermet*, daneben verpflichtete man Weingartner, Scherchen, Denzler und Inghelbrecht. Ein frischer Zug weht von neuem durch die Programme: Werke unserer Zeit werden in stärkstem Maße zur Diskussion gestellt. So brachte das erste Sinfoniekonzert Strawinskijs »Apollon-Musagète«, eine gewollt harmlose, übertrieben friedliche Ballettmusik ohne Bläser und Schlagzeug, wohl aber für die einst von Strawinskij verpönten Streichinstrumente. Ebenfalls von der Bühne losgelöst und in den Konzertsaal verpflanzt — immer ein heikles Unternehmen — wurden pompös klingende Fragmente aus der Buffooper Prokofieffs »Liebe zu den drei Orangen«. — *Wilhelm Backhaus* spielte Beethovens Klavierkonzert in Es-dur. *Willy Tappolet*

HAMBURG: Carl *Muck* ist *Siebziger* geworden, hat eine längere Pause erwirkt und ist unauffindbar in die Stille der Schwäbischen Alb entwichen. Im zweiten »Philharmonischen« hatte er als Letztes Bruckners »Neunte« aufgeführt in Trunkenheit aus Stimmungstiefe und Unendlichkeitsgefühl, aus Weltschauen und überstrahlenden Klängen des Einsamen, dem Muck viereinhalb Jahrzehnte gedient als Statthalter und Botschafter. Auch am letzten Tage seiner Siebzig hat Muck noch in Stuttgart Bruckner gedient: mit der »Siebenten«. Was er war, was er Hamburg durch sieben Jahre gewesen, hat man Muck zu jenem Datum in reichgemessenem Lobe zu erklären verstanden. Gleich anfangs brachte er eine Neuheit: ein *Concerto grosso* des in San Francisco lebenden Schweizers Ernest *Bloch;* in drei Sätzen betont judaisierend, wie schon in seinem »Schelomo« (Salomo!); im Final, fugiert, wo gleichfalls die pathetische Geste dominiert, findet sich erst ein »gut gemachtes« Kapitel. In den Konzerten von *Eugen Papst* erschien als Neuheit des Ungarn Kodaly »*Hary Janos*«-Suite, sechs Kapitel, aus wohlfeilen Mitteln, Czardas, Frischka, Wienerisches, Schlachtspektakel — »innig gesellt«, aber das Ganze ein »Schmarrn«, nicht einmal ein Kaiserschmarrn! Von *Furtwängler* und den Berlinern haben wir Bruckners »Achte« vernommen, zwar ohne die schändlichen Striche im Des-dur-Satz, dafür gekürzt im Final. (Muck kürzt *keinen* Bruckner!) Sonst eine Leistung aus der Macht des Willens und geläuterter Planmäßigkeit, aus Innerlichkeit und Weihe. Sehr ergiebig erwies sich Edwin *Fischers* erster von drei Bach-Abenden (mit einem und mehr Flügeln); mit dem »Ricercar,« das Fischer mit Geschick, aber unnötig nach dem »Musikalischen Opfer« instrumentiert hatte. In Alfred *Sittards* Konzerten ist als Uraufführung Heinrich *Kaminskys* »*Passion*«

erfolgreich erklungen, zugfähig nach der Fülle von Andacht und von fanatischer Ekstase durchglüht. *Sittards* Choralfantasie »*Ein feste Burg*«, gedrängt kurz, mit kunsttechnischer Ausstattung, chorisch und orchestral mit kanonischen Engführungen, hat starke Zustimmung geweckt. Mit dem ersten Brahms-Konzert hat bei Papst die sehr begabte Dresdnerin Janka *Weinkauff* mit instrumentellen und musikalischen Vorzügen sich behauptet.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Die Konzertgesellschaft, die schon seit einiger Zeit die hohen Kosten für die Überlassung des städtischen Orchesters nicht aufzubringen weiß, spürt die wirtschaftliche Not auch darin, daß nicht alle Patrone der Gürzenich-Konzerte ihr Vorbezugsrecht für die nächsten fünf Jahre ausgeübt haben. Obwohl also, börsentechnisch ausgedrückt, nicht alle Genußrechte in Obligationen umgewandelt wurden, so hofft man doch durch ein besonders zugkräftiges Programm mit bewährten Werken und ersten Solisten den Saal zu füllen, in der Großen Halle der Messe, wo zwei Konzerte stattfinden, auch durch niedrige und fast volkstümliche Preise der letzten Plätze. Ein Brucknerabend in der Halle mit dem von H. *Abendroth* großzügig dargestellten 150. Psalm und der achten Sinfonie fand so stärkere Teilnahme. Im Gürzenich hörte man Straußens Heldenleben, das d-moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff (mit *Wl. Horowitz*) und Ravels Rhapsodie Espagnole. In den Sinfoniekonzerten brachte Abendroth u. a. als Neuheit Vier kleine Orchestersätze der Kölner Komponistin *Albert Maria Herz*, nicht so sehr erfundene als fein gearbeitete und nicht unpersönliche Musik, die in Satz und Instrumentation Jarnachs und H. H. Wetzlers Art und Unterweisung nützt. Auch *Ilona Durigo* sang in der Musikalischen Gesellschaft einige moderne, nur motivisch allzu kurzatmige Lieder der Komponistin. Während die öffentlichen Konzerte des Funkorchesters vorläufig eingestellt worden sind, ringt die auf wirtschaftlich schwachen Füßen stehende Kölner Singakademie (Konzertverein) unter *Hans Morschel* weiter tatenfroh um ihr Dasein. Sie bringt manches sonst übersehene Werk, wie diesmal das sinfonische Chorwerk »Das Leben« von Josef Meßner. Auch der Verein der Kammermusikfreunde scheint, wie der Erfolg des Busch-Quartetts bewies, wieder mehr Zuzug zu erhalten. Die Solistenschau der Meisterkonzerte (bis jetzt Stabile, Menuhin) hat ihre Anziehungskraft bewahrt, doch hat die Zahl der kleineren Solistenabende nachgelassen.

Walther Jacobs

LEIPZIG: Das Leipziger Konzertleben hat im Monat Oktober zwei bedeutsame Ereignisse zu verzeichnen gehabt, die in der Zukunft wohl noch gewichtige Folgen nach sich ziehen werden: Das erste Hervortreten *Hermann Scherchens* im Leipziger Gewandhaus und der Eintritt von *Günther Ramin* als Orchesterdirigent in das Leipziger Musikleben als Leiter des *Philharmonischen Konzerts* in der Alberthalle. Scherchen feierte mit einer überragenden Interpretation von Brahms' dritter Sinfonie im Gewandhaus einen seiner stärksten Triumphe. Das Publikum bereitete ihm nichtgewöhnliche Huldigungen. Man darf diesen Erfolg um so höher einschätzen, als sich Scherchen der recht wenig dankbaren Aufgabe unterzogen hatte, ein nachgelassenes Werk von Anton Dvorak, das Konzert für Violoncello und Orchester in A-dur, das der Leipziger Komponist *Günter Raphael* instrumentiert und für den praktischen Gebrauch hergerichtet hat, an diesem Abend zur Uraufführung zu bringen. Den Solopart meisterte *Hans Münch-Holland* in ausgezeichneter Weise. Es handelt sich um ein Stück, das zwar gut klingt und dem Solisten viele Möglichkeiten bietet, das aber doch in seiner Harmonik reichlich altmodisch anmutet. Möglich, daß einige Striche der Arbeit von Vorteil sein könnten. — Günther Ramin, der als Organist heute auf der Höhe seines Ruhmes steht, strebte schon seit einiger Zeit von dem Instrument der Orgel weg und suchte den Dirigentenlorbeer. Als Chordirigent ist er bereits zu Ansehen gelangt. Als Orchesterdirigent scheint ihm eine gleich erfolgreiche Laufbahn bevorzustehen. An seinem ersten Abend traten zwar noch manuelle Ungeschicklichkeiten ziemlich deutlich in Erscheinung, insbesondere wird er sich in Zukunft hüten müssen, die Technik des Chordirigierens ohne weiteres auf das Orchesterdirigieren zu übertragen, aber die ganze Art und Weise, wie Ramin an der Spitze des Orchesters musiziert, nahm doch so für ihn ein, daß man von einem starken Publikumserfolg berichten darf. Ramin musizierte im ersten Teil Händel und Beethoven und wagte sich dann auch an eine Neuheit, die »Variationen über ein Thema von Mozart« (op. 41) von *Adolf Busch*. Dieses in Regerschen Bahnen wandelnde Werk des

großen Geigers zeigt ihn als einen ziemlich weltunfrohen Grübler, der sich (vielmehr noch als etwa Reger in seinem gleichartigen Werk) weit hinweg von Mozartischer Einfachheit begibt und so das zur Variation gewählte Thema in recht loser Form nur als Grundlage seiner eigenen Schöpfung beibehält. Als Solist in diesem Konzert wirkte *Rudolf Serkin* mit. Eine technisch und musikalisch gleich bewundernswerte Interpretation von Mozarts C-dur-Klavierkonzert. *Adolf Aber*

MÜNCHEN: Die Vereinigung für zeitgenössische Musik veranstaltete unter Leitung ihres organisatorisch hervorragend begabten ersten Vorsitzenden Fritz *Büchtger* eine großangelegte Neue-Musik-Woche, die eine ansehnliche Reihe Ur- und Erstaufführungen aus dem Kreise der sogenannten neuen Musik brachte. Am ausgiebigsten kam Paul Hindemith zu Wort, von dem unter Hermann Scherchen die drei Konzerte für Klavier, Bratsche und Orgel gespielt wurden, in ihrer rhythmischen Lebendigkeit, spielerischen und parodistischen Laune, Gefühlsleere und konzessionslosen Linearität echter Hindemith, am abgeklärtesten unter ihnen das Orgelkonzert. Außerdem hörte man Stücke aus seinem »Liederbuch für mehrere Singstimmen«, interessant als persönliche Auseinandersetzung des Komponisten mit dem alten Madrigalstil. An weiteren Vokalwerken gelangten zur Aufführung eine konstruierte, aller Architektur und inneren Spannung entbehrende Kammerkantate von Otto Crusius, eine sich in handwerklich trockenem Kontrapunkt erschöpfende Kantate a cappella von Fritz Büchtger (beide in Uraufführung), zwei ergrübelte, unpersönliche Kompositionen Hermann Reutters (op. 18 und 37), gegen die eine lebendige, natürlich musizierte Chorsuite von Hugo Herrmann und zwei sehr gewandt geschriebene a-cappella-Chöre op. 11 von Karl Marx vorteilhaft abstachen. Die Kammermusik war vertreten durch Bela Bartok mit seinem Streichquartett Nr. 4, dessen beide barbarischen Ecksätze einen peinlichen Eindruck machten, und Ernst Toch mit seinem freudlosen, widerhaarigen, aber um einen neuen Ausdruck ernst ringenden Streichquartett op. 34. Darius Milhaud steuerte das oberflächliche, salonmäßige Quartett Nr. 7 bei, und als typische Zeugnisse eines musikalischen Nihilismus erklangen die »Drei Stücke« aus dem Jahre 1914 und das »Concertino« von 1920, beide für Streichquartett, von Strawinskij, dessen Pergolesesuite ebenfalls gespielt wurde. Fremd in diesem Rahmen nahmen sich die beiden gesunden, gut gekonnten Quartette von Gerhart von Westermann und op. 7 von Karl Marx aus. An einem Cembaloabend erdrückte die gewaltige Kunst eines William Byrd, Hans Leo Haßler und Samuel Scheidt ein steriles Präludium von Carl Orff (Uraufführung) und die verkünstelten Pezzi infantili Casellas vollkommen. Höhepunkte der Woche bildeten die Aufführungen von Bachs »Musikalischem Opfer« in der mich nicht überzeugenden Fassung von Dr. Hans David und des Monteverdischen »Orfeo« in der geschickten, aber aus stilistischen und historischen Gründen sehr anfechtbaren Neugestaltung Carl Orffs. Zwei der Original-Funkmusik und dem Tonfilm gewidmete Veranstaltungen bewiesen nur, daß man mit beiden Problemen noch völlig im Experiment steckt. *Willy Krienitz*

STUTTGART: In den *Sinfoniekonzerten* des Landestheaters unter *Carl Leonhardt* hörte man das von *Gustav Havemann* schwungvoll und mit lebendiger Erfassung des reichen Inhalts vorgetragene Violinkonzert op. 21 von *Günther Raphael* (Uraufführung). Geschickt verbindet der Komponist den konzertierenden Stil mit einer mehr suitenartigen Anordnung und Gestaltung der Sätze. Der Verzicht auf die Geigen im Orchester kommt der Solovioline sehr zugute. Im zuletzt vor sich gegangenen Sinfoniekonzert gab Dr. *Carl Muck* eine Probe seiner hohen Dirigierkunst. Bruckner (E-dur-Sinfonie) eignet sich hervorragend für einen äußerlich ruhig sich verhaltenden, dabei stets den Kern der Musik erfassenden und mit feinem Ohr alle Klangabstufungen regulierenden Kapellmeister. Albert *Spalding* (Violine) trug das Beethoven-Konzert mit prächtigem Ton vor. Im Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchester ließ *Leo Blech* die *Respighigischen* »Römischen Brunnen« melodisch sprudeln. Im Konzertsaal lösten sich ab der Tenor Benjamino Gigli und Heinrich Schlusnus. Der Liedersänger Paul *Althouse*, der sich aber nur in der Oper hören ließ, kann es diesen Meistern nicht ganz gleichtun. *Walter Rehberg* hat sich vorgenommen und bereits damit den Anfang gemacht, mehr als zwanzig Klavierkonzerte im Laufe des Winters vorzutragen. Der 1. Abend (Bach, Beethoven, Brahms) erweckte Erwartungen, ganz brachte er (mit Ausnahme von Brahms) das nicht, was Rehberg sonst bieten kann. Wer

den Bach-Abend *Edwin Fischer, Wilhelm Kempff* und *Walter Rehberg* (Konzerte für 3 Klaviere) besuchen konnte, durfte sich glücklich schätzen. Drei subjektiv veranlagte Künstler und doch wundervoll einheitliche Auffassung! Sonstige Mitwirkende Frieda *Dierolf* (Alt), *C. Wendling* (Violine) und der Flötist *Jungnitsch*. Das Hochschulstreichorchester hielt sich trefflichst. Mit *Straußens »Tageszeiten«* wurde man im *Lehrergesangverein* (C. Leonhardt) bekannt gemacht. Es gab einen wohlverdienten Erfolg.

Alexander Eisenmann

WIEN: Ein gespenstiger Zug rechtschaffen musizierender Durchschnittserscheinungen, die, rührend in ihrer Beharrlichkeit, mit jedem Konzertwinter gleichsam wieder von vorne anfangen, die, ungebrochenen Mutes, mit den gleichen Programmen, den gleichen Ambitionen und mit dem gleichen angeblichen Ideal vor der Seele um Beachtung werben. Es wäre trostlos, müßte man sich nicht sagen, daß diese vielgestaltige Geschäftigkeit eine offenbar notwendige Unterfeuerung darstellt für die in Wahrheit wichtigen und erheblichen Angelegenheiten, daß es eben — nach einem Eichendorff-Wort — die Gesamtheit der zwitschernden Vogelstimmen ist, die den Frühlingschor ausmacht. Zu den wenigen Auserwählten gehören die vier Musiker des *»Pro Arte-Quartetts«*. Der Hörer ist hier Zeuge einer kammermusikalischen Vollkommenheit, die sonst kaum erreicht und gewiß nicht übertroffen wird. *Bela Bartóks* Viertes Streichquartett, das den Pro arte-Musikern gewidmet ist und von ihnen in grandioser Interpretation vorgeführt wird, ist klingender Niederschlag des gleichen Geistes einer musikantischen Besessenheit, einer elementaren Trieb- und Willenskraft. — Gleichfalls ein Auserwählter und fanatisch Besessener ist der junge Wladimir *Horowitz*. Er spielt Klavier, und doch ist's etwas anderes als das, was man gemeinhin als Klavierspielen zu hören bekommt, etwas, was sich von der musikalischen und technischen Perfektion seiner Berufsgenossen nicht nur graduell, sondern grundsätzlich unterscheidet. Oder sollte dieses in seinen geistigen und materiellen Elementen so originell und genialisch erfüllte Klavierspielen erst das eigentliche, wahre und wirkliche Klavierspielen sein? Höhepunkt des Programms war Prokofieffs »Suggestion diabolique«, eine ekrasithältige Komposition, die Horowitz, ein wahrer Höllenbreughel am Flügel, unter Blitz und Donner explodieren ließ. — Außerhalb des Betriebes steht ferner eine Reihe großangelegter Veranstaltungen: etwa wenn *Bruno Walter* das »Lied von der Erde« oder Verdis Requiem zelebriert und wie ein Märtyrer, der schmerzvoll ergriffen leidet und lächelt, sein edles Musikantenblut, seine romantische Künstlerseele in die Wiedergabe verströmen läßt; — oder wenn *Furtwängler* mit den Philharmonikern musiziert und die wunderbaren, aus katholisch frommen und gleichzeitig heidnisch freiem Gemüt erschauten Phantasmagorien der »Achten« von Bruckner nachdichtet, in einer vortrefflichen Aufführung, der aber doch irgendwie der ruhige, breite und tiefe Bruckneratem fehlte. — Einen sympathischen volkstümlichen Einschlag haben die Sinfoniekonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde. *Robert Heger* sorgt hier für gutes Niveau und für angemessene Novitätendosierung der Programme. Zu hören war eine »Variationensuite über ein altes Rokokothema« von *Josef Haas*. Die liebenswürdige Komposition nützt mit Geschmack ihren glücklichen Fund, eine charmante alte Singspielweise, die Fröhlichkeitsstoff genug enthält, um die weit ausgesponnene Variationenreihe nach Bedarf mit Humor, mit witzigen und aparten Einfällen zu füttern. — Dann gab's die Erstaufführung einer Sinfonietta in D-dur von *Ernesto Halffter*, von einem Halbspanier, der anscheinend eine gute Witterung besitzt für stilistische Dinge, die in der Luft liegen. Er hat sich Strawinskijs archaisierende Tendenzen entschlossen zu eigen gemacht, übertreibt sie wohl auch oder tappt sie allzu behaglich aus und bemüht sich nebenbei um gelegentliche Stimmführungshärten, um solcherart als ein echtes Kind seiner Zeit zu erscheinen. — Eine andere interessante und sehr erfreuliche Erstaufführung war dem Meistergeiger *Joseph Szigeti* zu danken: die schwungvolle und geistreiche Wiedergabe des Violinkonzertes von *Alfredo Casella*. Musik eines reifen, abgeklärten und ausgewogenen modernen Stils, prickelnd von Esprit und glücklich im Bewußtsein ihrer hübschen und treffsicheren Einfälle, ein Stück, das jeden Hörer, der offene Sinne hat, im Fluge gewinnen muß. *Heinrich Kralik*

KRITIK

BÜCHER

HANS MERSMANN: *Musiklehre.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Der eminenten Arbeitskraft von Hans Mersmann ist nach der erst vor drei Jahren erschienenen »Angewandten Musikästhetik« (Max Hesses Verlag) ein neues Buchwerk entsprungen, das in mittelbarem Zusammenhang mit dem genannten Buche steht. Der in der »Angewandten Musikästhetik« in größtem Stile unternommene Versuch einer umfassenden Systematik der Musikerkenntnis auf phänomenologischer Grundlage und die hier erreichten Betrachtungsstandpunkte bildeten den inneren Ausgangspunkt und die Arbeitsbasis für die vorliegende »Musiklehre«. Man könnte auch bei dieser Mersmannschen Musiklehre das Attribut »angewandt« hinzudenken und sie als eine wesentlich pädagogisch-organisatorisch bestimmte Weiterführung der »Angewandten Musikästhetik« bezeichnen. Der Begriff »*Musiklehre*« ist neu, d. h. nicht das Wort als solches, aber der neue Anspruch, der damit verbunden wird. Früher sprach man von »Harmonielehre«, »Kontrapunkt« »Kompositionslehre« mit jeweils festgelegter Methodik und stufenmäßig abgegrenztem Pensum: Mit dem »alterierten Nonenakkord« schloß die Harmonielehre, mit der strengen, schulmäßigen Fuge die Kontrapunktslehre, und dann sollte erst die »eigentliche Anwendung« durch die freie Kompositionsübung folgen. Es ist mit der im Gegensatz zu dieser Schematisierung der traditionellen Theorielehre stehenden Forderung einer *Musik*lehre für Schulen, Seminare, Volksmusikschulen, private Laienkreise, Arbeitsgemeinschaften und andere Unterrichtsinstitutionen ähnlich wie mit der Forderung der Schulmusik nach einem *Musik*unterricht statt des früheren *Gesangs*unterrichtes. Letztlich liegt diesen Bestrebungen der Gedanke eines musikalischen *Gesamtunterrichtes* zugrunde. Er ist der pädagogischen Arbeit Mersmanns als Ziel stets gegenwärtig, und auch die vorliegende Musiklehre betont diese Aufgabe als allgemeines Richtmaß für die neue Musikpädagogik. Man wird das Spekulative aller neuen Unterrichtsideale und -theoreme nicht übersehen dürfen, solange der Erweis eines der ideellen Zielsetzung konsequent entsprechenden neuen methodischen Durchbaues nicht erbracht ist. Ebenhier aber liegt die entscheidende Leistung der vorliegenden Musiklehre. Die schon vor Jahren von Ernst *Kurth* gegebene Definition: »Melodie ist strömende Kraft« hat sicher im Zusammenhang mit den Erneuerungstendenzen der Musikpädagogik allenthalben Anerkennung und Nachrede gefunden und ist als Gegensatz zu der mechanistischen Additionsdeutung der Melodie als pädagogische Forderung erhoben worden. Sinnverwandte Begriffe wie Organik, Spannung, Energie wollen sich zu dieser Anschauung einer neuen Musikerkenntnis bekennen. Aber es fehlte die konsequente Verwirklichung dieses Gedankens in der Totalität der Grunderscheinungen des musikalischen Geschehens, es fehlte die über den spekulativen Ansatz hinausgehende Durchführung in der praktischen musikalischen Alltäglichkeit. Dies ist von außen her gesehen die Leistung des vorliegenden Handbuches der Musiklehre. Es ist mitten aus der alltäglichen Praxis und in stetem arbeitsmäßigen Umgang mit den Dingen heraus entstanden, die es behandelt. Und so will das Buch denen gegeben werden, die als Lehrende und Lernende, als Führer, Autodidakten oder Schüler in der Arbeit stehen. Die bis ins einzelnste streng disponierte Schrift ist in den vier Großkapiteln: »Der Organismus der Elemente«, »Polyphonie«, »Ausbau der Harmonik«, »Form« aufgebaut. Die einzelnen Inhalte treten von vornherein als Arbeitspensum in Erscheinung und führen jeweils in organischer Ableitung zu bestimmten Aufgabensetzungen. Die zahlreichen, historisch unbegrenzten Notenbeispiele und die pädagogische Demonstration »ex more geometrico« schließen jedes Mißverständnis gegenüber der jeweils geforderten schriftlichen oder am Instrument zu vollziehenden Selbsterarbeitung aus. Der Anwendungsgrundsatz der Mersmannschen »Musikästhetik«: »das Buch kann nicht gelesen, sondern nur gearbeitet werden«, ist auch im Vorwort der vorliegenden Musiklehre nachdrücklich betont. Diese Maßgabe, die durch jeden Schritt in die Lektüre des Buches hinein bestätigt wird, setzt auch dem Rezensenten des Werkes gewisse Grenzen: Eine kritische Würdigung kann sich in jedem Falle nur auf den grundsätzlichen Standpunkt dieses Arbeitsbuches beziehen. Wer ihm beipflichtet, der erarbeitet es, und als Rezensenten bleibt ihm dann statt jeder durch die Erarbeitung

überholten und doch nur unvollkommenen Inhaltsdeskription die dankbare Aufgabe, auf das Buch als einer *wesentlichen* Erscheinung auf dem Gebiet der neuen musiktheoretischen Literatur wärmstens hinzuweisen.

Hans Boettcher

MEISTERERZÄHLUNGEN aus dem Reiche der Musik. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Stabenow. Verlag: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin-Leipzig.

Eine Anthologie, an der der Musikfreund seine Freude haben wird. Der Herausgeber hat eine Reihe der würdigsten Erzählungen zu einem vollklingenden Akkord vereinigt. Es fehlt weder Wagners »Pilgerfahrt zu Beethoven«, weder Mörikes »Mozarts Reise nach Prag«, noch E. T. A. Hoffmanns »Ritter Gluck«. Diese klassischen Zeugen unverwelklicher Erzählungskunst umrahmen Novellen von der Lagerlöf, von Rud. Hans Bartsch, von Andersen, von Söhle, von Liliencron (sein von Tragik durchzittertes »Verloren«), von Volkmann-Leander, von Gottfried Keller (das unsterbliche »Tanzlegendchen«), von Storm und Börries von Münchhausen. Es liegt ein Geheimnis über der Neigung der Poeten zur Tonkunst: wie sie sie hören und zu ergründen trachten, wie sie des Lebens Freudenbecher oder des Schicksals schweren Rhythmus aus dem Klang deuten, wie sie aus dem Getön ihre Gestalten plastisch werden lassen, das ist für den Musiker und Musikfreund von merkwürdigem Reiz. Jeder stimmt seine Harfe auf einen anderen Ton, jeder gewinnt sein Motiv aus einem andern an die Musik gebundenen Einfall, und alle erliegen dem Zauber, den keine andere so tief in sie gräbt wie die edle Frau Musika.

Leo Wendhausen

JULIUS KAPP: *Richard Wagner und die Frauen*. Völlige Neuausgabe. 15. und 16. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Die Neuausgabe dieses Werkes fällt in eine Zeit, die das Losungswort »Zurück zu Wagner!« auf ihrem Panier trägt. Als Biograph der neudeutschen Heroen Berlioz, Liszt und Wagner uns allen vertraut, als vielbeneideter Aufspürer verborgenster Quellen zur Forschungsgeschichte anderer der romantischen Zeit angehörender Schöpfer rühmlichst tätig, ist Kapp der gegebene Führer durch die Menschlichkeiten großer Künstler. Sein Buch »Wagner und die Frauen« legt der Autor in einer »völligen Neuausgabe« in unsere Hand. Dieses »völlig« ist keine dekorative Maske, sondern die für die Kenner der früheren Auflagen auf fast jeder Seite sichtbare Bekräftigung, daß Julius Kapp unablässig der Forschung dient. Der Erstauflage wurde vorgeworfen, der Verfasser sei bei der Aufdeckung erotischer Beziehungen Wagners in den Schacht der Indiskretion gestiegen. Das war töricht. Eine ähnliche Ansicht fiele heute unter den Begriff der Lächerlichkeit, denn man braucht nur die Widmung der Neuausgabe anzusehen: »Winifred Wagner in Bayreuth«. Wird das Buch in seiner jetzigen Gestalt von der Schwiegertochter des Meisters gutgeheißen, so müssen alle Versuche gehässiger Gegnerschaft in sich zusammenfallen.

Kapps Buch war zur Notwendigkeit geworden; es hatte sich die Aufgabe gestellt, Wagners eigene Darstellungen seiner erotischen Erlebnisse zu berichtigen. Es wird hier nachgewiesen, daß des Meisters Autobiographie eine nicht geringe Zahl von Vorgängen auf diesem Sondergebiet in verfälschter Form auf die Nachwelt brachte. Untrügliche Dokumente zieht Kapp als Wahrheitsbeweise dafür heran, daß es Wagner an Verschönerungs- und Vertuschungsversuchen nicht hatte fehlen lassen. Und da die »offiziöse« Wagner-Literatur davor zurückschreckte, auf Grund eigener Forschungsarbeit von so manchem Geheimnis den Schleier zu lüften, so hat Kapps Unerbittlichkeit die Dinge so rekonstruieren müssen, wie sie der Wahrheit gemäß verlaufen waren. Was seinen Eifer dabei unterstützte, war ein ungeheures Material: die Briefe Wagners selbst, deren Zahl er mit 6400 angibt. Aber es kam inzwischen noch mehr dazu: die Neuen Briefe Hans von Bülows, das Cosima-Buch des Grafen Du Moulin, das Jachmann-Kappsche Werk über die erste Elisabeth, Briefe von und an König Ludwig und andere, ungedruckte, von Wagners Hand an seine Nichte Franziska und an Düfflipp, Briefe Minnas an Johanna, und endlich die Collection Burrell, die für die Neufassung einen unverhofften Gewinn bedeuteten. Der jetzt ganz anders gestaltete Hauptabschnitt gilt der Ehe- und Freundschaftstragödie Wagner—Bülow. Erst jetzt läßt sich das Bild und die Stellung Cosimas im Lebenslauf und Lebenswerk Wagners in einem, nun wohl keiner Korrektur mehr zu unterwerfenden Aufriß zeigen.

Der Gang der Frauen durch Wagners Leben stempelt das Buch zu einem Roman. Roman-

haft, wie Wagners Leben, ist dieses Buch in seiner Tönung, der Gliederung, dem Tempo, dem Rhythmus. Als besonders prägnant erweist sich die Charakterisierung der vielfachen Wendungen in Wagners Liebesbeziehungen, bestechend wirkt die feine Profilierung der verschiedenen Weiblichkeiten, über alles gelungen die scharfe Herausmeißelung von Wagners Verhalten gegenüber den Attacken seines Blutes. Stoff und Behandlung drängen zu der Beschäftigung mit einem Werk, das mit der Unterwürfigkeit vor Überlieferungen bricht, um klare Erkenntnis der Schwächen, deren auch das größte Genie nicht entraten kann, zu gewinnen. Aufs neue wird erkennbar, daß der Eros in Richard Wagner die Urkraft seines schöpferischen Impulses war. Die Leidenschaft mußte sich austoben auch in seinen Beziehungen zum Weibe. Ein Crescendo von unheimlicher Wucht rast in ihm; über Minna und Mathilde hinweg findet es seinen Gipfel in der Liebe zu Cosima. Erst da tritt Ruhe in Wagners aufbrausende Gefühle; er hatte die rechte gefunden. Aus den stürmischen Fahrten kehrt er in den beglückenden Hafen des Friedens ein: die blühendsten Jahre seines Schaffens erlebt er an der Seite dieser Frau, die für ihn geboren war.

Max Fehling

JOSEPH AUG. LUX: *Franz Liszt.* Himmlische und irdische Liebe. Roman. Verlag: Rich. Bong, Berlin.

Joseph Aug. Lux, jedem Literaturbeflissenen als starker Erzähler gut bekannt, reiht in seinen Zyklus lebensgeschichtlicher Kulturromane, der in »Franz Schuberts Lebenslied« und in »Beethovens unsterbliche Geliebte« Höhepunkte erreichte, als neuestes Glied seinen Liszt-Roman ein. »Himmlische und irdische Liebe« — der Untertitel gibt das Leitmotiv, das den Stoff wie ein roter Faden durchzieht. Das Leben des königlichen Künstlers rollt vor unsern Augen ab, beginnend mit der Julirevolution in Paris 1830, endend mit der Verklärung des Meisters während der Festspiele in Bayreuth 1886. Eine Verschlingung von Wahrheit und Dichtung: die Historie gibt den Rahmen, gefüllt ist das Gemälde mit der Phantasie des Dichters, der die Menschen so zeichnet, so leben, handeln und sprechen läßt, wie sie gelebt, gehandelt, gesprochen haben mögen. Hat Lux seiner Phantasie Spielraum gelassen, so zügelt er sie doch durch den Zwang der Fakta. Wer mit Liszts Leben vertraut ist, ersieht bei der Lektüre, daß der Verfasser sich gewissenhafteste Studien angelegen sein ließ; er hat neben den Briefen auch die Werke Liszts studiert und sich der biographischen Darstellungen angenommen. Das von ihm gezeichnete Bild ist der Echtheit nahe. Es beginnt dort, wo Biographie aufhört. Lux schaut in das Innere und gestaltet intuitiv aus den Quellen seelischer Bezirke. Was so entstand, ist lebenswahr, ist lesenswert. Die eingefügten Bilder und Faksimiles vervollständigen den Wert des gut ausgestatteten Bandes.

Konrad Fechner

ERNST DECSEY: *Hugo Wolf. Das Leben und das Lied.* Eine Biographie. 13. Tausend. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Man hat die Neuauflage längere Zeit entbehren müssen. Nun liegt sie vor uns und läßt die Erinnerung aufleben an die Erstausgabe, die in vier Bände alles einzufangen bemüht war, was im Erglühen für seinen Stoff der Biograph angesammelt hatte, der jeden Schritt seines Helden zu motivieren, jeden Tag seines Schaffens und Wirkens zu belichten, in zahlreichen Fußnoten zur Klärung von Vorfällen aller Art beizutragen sich verpflichtet fühlte. Schon von der dritten Auflage an wurde der einem Händel gebührende Umfang auf das Maß verkürzt, das einem Hugo Wolf bekömmlich ist. Schlank lag die Neubearbeitung vor, schlank ist sie geblieben. Nun hat sie das Format, wie es dem letzten Glied aus der Ahnengalerie der lyrischen Genies gemäß ist. — Die drei biographischen Werke Decseys in der Reihe der »Klassiker der Musik« stehen ihrem inneren Wert nach auf gleicher Höhe. Mit seinem »Bruckner« wandelt der Autor gereckten Hauptes auf sakralen Höhen, aus seinem »Johann Strauß« sprüht die lächelnde Grazie des Tänzerischen, die Sphäre um »Hugo Wolf« ist mit jener Empfindsamkeit gesättigt, die des Tondichters Lust und Qual, die sein Rausch war beim Schaffen, die, zur Überreizung gesteigert, sein unglückseliges Ende heraufbeschwor. In diesem Band schwingt die Liebe, zittert die Wehmut; er ist tief und stark und wird von einer leuchtenden Sprache getragen. Der den Hugo Wolf schrieb, ist ein Dichter.

Viktor Straß

HUGO BECKER, DR. DAGO RYNAR: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Verdienste, die sich Hugo Becker um die Methodik des Violoncellspiels erworben hat,

kann man ermessen, wenn man bedenkt, daß er es — gemeinsam mit Herrn Dr. Dago Rynar — unternommen hat, sämtliche Funktionen von Arm und Hand auf ihre anatomischen Vorgänge zu untersuchen und zu begründen. Damit ist es ihm als ersten Cellisten gelungen, die Richtigkeit seiner Methode zu beweisen und so für sein Instrument ein Fundament zu schaffen, auf dem alle kommenden Generationen aufbauen können. Diesem an sich nicht hoch genug zu schätzenden Verdienst des wissenschaftlichen Meisters steht die Idee des großen Musikers und Künstlers gegenüber, seine Liebe und Achtung vor dem zu interpretierenden Kunstwerk. Durch kritischstes Studium an sich selbst, durch die Erfahrung bei seinen Schülern kommt er zu der Erkenntnis, daß die Interpretation eines Musikstückes oft auf Zufälligkeiten beruht, die nicht vom Künstler gewollt sind, sondern aus der Unvollkommenheit des Mechanischen resultieren. Diese Erkenntnis veranlaßt ihn, beim Abfassen des ästhetischen, musikalisch-technischen Teil seines Werkes, immer wieder auf die üblichen Fehler und die damit verbundenen Schwierigkeiten und deren Überbrücken hinzuweisen. Neben Analysen einiger Konzerte enthält der ästhetische Teil Ratschläge für alle Fragen, die den vorbildlichen, kultivierten Künstler betreffen. Mit einigen Essays »Über die Kunst der Evolution des Violoncellspiels«, »Über sogenannte Persönlichkeitsunterdrückung«, »Virtuose und Dilettant« schließt das Werk, das man als ein Vermächtnis Hugo Beckers ansprechen kann, ein Vermächtnis für seine Schüler, für alle, denen die Aufrechterhaltung und Vererbung seiner Tradition am Herzen liegt.

Ernst Silberstein

HANS SCHLIESSMANN: *Dirigenten von gestern und heute.* Zeichnungen. Verlag: Gerlach & Wiedling, Wien. 1928.

Der als Silhouettist auch den Lesern der »Musik« wohlbekannte Wiener Schwarzweiß-Künstler Hans Schließmann hat mit Vorliebe den Dirigenten zum Ziel seiner nur wenig karikierenden, das Porträthafte wahrenden, das Zeichnerische mit Delikatesse behandelnden Kunst gemacht. Die jüngste Sammlung vereinigt aus seinem Nachlaß 24 Zeichnungen, von denen die Silhouetten Felix Mottls, Gustav Mahlers, Willem Mengelbergs und Eduard Straußens als Kabinettstücke zu werten sind.

Richard Wanderer

JOACHIM STUTSCHEWSKY: *Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell.* Teil II: *Zur Förderung und Erhaltung der Bogentechnik.* Teil III: *Die Kunst des Übens.* Edition Schott, Mainz.

In vorliegender Form halte ich die Herausgabe der bogentechnischen Übungen Stutschewskys für nicht glücklich. Abhandlungen über die Probleme der Bogentechnik sind so wesentlich, daß sie in breitester Ausführlichkeit erörtert werden müssen. Die kurzen Hinweise jedoch, die Stutschewsky seinen Übungen gibt, können allenfalls für seine Schüler oder ihm nahestehende Cellisten von Wert sein, niemals aber für Außenstehende, die seine Art überhaupt nicht kennen. Warten wir also bis zum Erscheinen von Stutschewskys Werk: »Das Violoncellspiel«, in dem er die umfassende Abhandlung der bogentechnischen Probleme ankündigt. —

Anders der dritte Band: »Die Kunst des Übens.« In diesem gibt Stutschewsky sehr wertvolle Anleitungen zur Erlernung technischer Schwierigkeiten einiger Konzerte. Durch Untersuchen und Feststellen der Schwierigkeit, durch Zerlegen, rhythmisches Umgestalten, bogentechnisches Ausbauen erreicht er, sowohl dem Schüler das Üben interessanter und abwechslungsreicher zu gestalten, als auch ihn zum selbständigen Denken und Arbeiten zu erziehen. *Ernst Silberstein*

KALENDER

HESSES MUSIKERKALENDER, 52. Jahrgang 1930, 3 Bände, 2200 Seiten. Preis RM. 10,—. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Der »Vereinigte Kalender Hesse—Stern« geht in diesem Jahre zum 52. Male in die Welt hinaus. Daß der neue Jahrgang des bewährten Handbuchs der musikalischen Welt auch diesmal besonders verbessert und vermehrt erscheinen würde, war vorauszusehen. Heuer ist ein Umfang von 2200 (!) Seiten erreicht. Band I (Notizbuch) ist in Ganzleinen gebunden und enthält auf Schreibpapier ein vollständiges Kalendarium bis 31. XII. 1930. Band II und III (Adreßbände) enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben in mehr als 570 Städten des In- und Auslandes. Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Rezensenten, Musikverleger, alphabetisches Verzeichnis der konzertierenden Künstler nach Fachgruppen. Der Städteteil umfaßt außer Deutschland fast ganz Europa und Amerika. Nach Tausenden

zählt das Adressenverzeichnis bekannter Künstler, Pädagogen usw. usw. Einer Empfehlung bedarf der »Hesse«, an dem, wie im Vorwort ersichtlich, Hunderte bekannter Musikerpersönlichkeiten mitarbeiten, um gemeinsam mit dem Verlag dieses Handbuch der Musikwelt zu schenken, überhaupt nicht mehr. Auch der neue Jahrgang, der angesichts seines überreichen Inhalts äußerst preiswert ist, wird jedem unentbehrlich sein, der irgendwie zum Musikleben in Beziehung steht.

DEUTSCHES LIED *1930*. Verlag: Wilhelm Limpert, Dresden.
Ein Wandkalender, der in schmucker Aufmachung Bilder, Liedtexte, Plaudereien und andere besinnliche Dinge vermittelt; dem Laien zur Unterhaltung, dem Gesangsfreund zur Anregung.

ROB. FORBERGS *Tonkunst-Kalender* hat sich für das Jahr 1930 pünktlich eingestellt. Er zeichnet sich durch eine besonders hübsche Bildergalerie aus; dargestellt sind dankenswerterweise nur Musiker und zur Musik gehörige Erscheinungen. Die beigefügten Gedenktage zeigen eine gute Wahl. Dem Benutzer hätte für seine Notizen etwas mehr Raum eingeräumt werden können.

Theo Brand

MUSIKALIEN

DIE ERSTEN KLASSIKER: Originalkompositionen für Klavier. Ausgewählt und bezeichnet von *Kurt Herrmann*. Drei Bände. Verlag: Gebr. Hug, Leipzig und Zürich.
Eine Perlenkette, zusammengesetzt aus den erlesensten Kleinodien, die aus den Meisterwerkstätten Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns und Mendelssohns hervorgegangen sind. Der Herausgeber hat nicht planlos in den Reichtum der kleinen Arbeiten unserer großen Meister hineingegriffen; die von ihm gewählten Stücke erweisen den geschmackvollen und feinfühligen Herausgeber. Zudem erfüllen sie einen doppelten Zweck: sie wollen die gute, die beste Hausmusik fördern helfen und daneben der Erziehung dienlich sein. Ein wesentlicher Vorzug liegt ferner darin, daß Hermann keine Bearbeitungen oder Erleichterungen vorlegt: die 9 Stücke von Händel, die 11 von Haydn, die 10 von Mozart, die 12 von Beethoven, die je 13 von Schubert und Schumann und die 4 von Mendelssohn sind notengetreu, aber mit Fingersatz versehen, in diese drei schmucken Bände übernommen. Eine der wertvollsten Anthologien der Neuzeit.

Oskar Rehbaum

PAUL GRAENER: *Streich-Quartett op. 80*. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.
Eine gediegene, etwas akademisch anmutende Arbeit. Am gelungensten der 2. Allegro-Satz (Marcia) mit seiner markigen Rhythmik und mit den etwas gewagteren, härteren Intervallen. Schade, daß das trioartige Mittelstück dieses Satzes wieder zu starkes »vieux jeux« ist. Das übrige ist alles zu vorschriftsmäßig, die langsamen Teile sind von einer blassen, resigniert-müden Invention getragen, das Ganze jedoch ist die Arbeit eines gebildeten, ernsten Musikers.

E. J. Kerntler

THEODOR BLUMER: *Trio op. 55 für Violine, Klarinette (oder Viola) und Violoncell*. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.
Die klangliche Kombination der Klarinette mit den zwei Streichern ist ganz gut angewandt, doch fließt die musikalische Eingebung in diesem epigonenhaft romantischen Stück recht spärlich. Nach dem 1. Satz in Variationenform (Passacaglia) folgt ein sehr blutarmes Adagio. Den 3. Satz bildet eine Burleske, wobei wohl Richard Strauß Pate gestanden hat. Schlimmer ist das 2. Thema dieses Satzes in seiner unverfälschten Banalität. Der Ausklang des Werkes bringt wieder das Passacaglia-Thema des 1. Satzes, das auf sehr versüßten, terzverwandten Harmonien weich fließend, leider viel zu langsam dem ersehnten Ende zustrebt.

E. J. Kerntler

ALFREDO CASELLA: *Preludio e Danza Siciliana; Cavatina e Gavotta; Minuetto für Violine und Klavier*. Universaledition, Wien.
Casella scheint sich darauf beschränken zu wollen, moderne Salonmusik zu machen; Salonmusik, die dadurch eine gewisse geistige Würde erhält, daß sie sich an französische Tanztypen des 17. Jahrhunderts anlehnt. Casella hat unbedingt die Hand für solche musikalische Porzellankunst. Geschmackvoll geht er zu Werke. In klanglicher Hinsicht sind alle Stücke sehr fein ausgetönt. Nur manchmal entgleist er. So z. B. fällt die Akkordfolge am Beginn der Siciliana unbedingt aus dem harmonischen Rahmen des Ganzen heraus. Sie hat — in ihrer gewollt dissonanten Haltung — weder eine Beziehung zu der ganz klaren Diatonik der Geigenmelodie, noch

weisen die Akkorde in ihrer Zusammensetzung irgendwelche Logik auf. Es ist aber nicht einzusehen, weshalb Akkorde nicht auch dann, wenn sie — wie hier — reine Schlagzeugbedeutung haben, der harmonischen Gesetzlichkeit des Ganzen unterworfen sein sollen. Hübsch in ihrer weichen Klanglichkeit ist die Cavatine, während die Gavotte, bis auf den zarten f-moll-Teil, jene spitzige Dürftigkeit hat, die ich schon an der Bourrée aus der Cellosonate zu bemängeln hatte. Wunderschön und raffiniert gewürzt ist die Satzweise des Minuetto aus der Scarlattiana. Hier zeigt sich Casella als ein Meister musikalischer Kleinkunst. *Kurt Westphal*

KARL BLEYLE: *op. 37, Streichquartett.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ein wertvolles, in jeder Hinsicht fesselndes Werk. Modernes Empfinden und moderne Harmonik sind darin mit einer trefflichen Satztechnik und einer an den Klassikern geschulten Formvollendung vereinigt. Auch klingt dieses Quartett gut. Für den öffentlichen Vortrag sei es ebenso warm empfohlen wie Dilettanten ans Herz gelegt. Ein ernster, ja elegischer Ton herrscht in dem mitunter schmerzerfüllten, knapp gehaltenen ersten Satz. Überaus fein, sehr zart gehalten, ist die kurze, sehr melodiöse Kavatine. Wild, beinahe bizarr ist das Scherzo in seinem kraftvollen Hauptteil; sein Mittelteil, ein recht kurzes Larghetto, ist in der Stimmung der Kavatine verwandt. Im Schlußsatz (Alla turca) sind die recht wirksamen Themen besonders in rhythmischer Hinsicht interessant. Lebenslust, die sich zuletzt bis zur Ausgelassenheit steigert, steckt in diesem bei virtuoser Ausführung zündenden Satze. *Wilhelm Altmann*

SIGFRID KARG-ELERT: *op. 113: Partita.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Das Max Pauer gewidmete Werk zieht in geschlossener Folge vorüber und entfaltet seine Hauptreize im Rhythmischen, doch läßt Sigfrid Karg-Elert auch in Hinblick auf melodische Erfindung den Spieler oder Hörer nicht leer ausgehen. Die Linienführung und die Faktur fesselt Auge und Ohr, zumal allerlei harmonische Gewürze die technisch ziemlich stark gepfefferte Kost noch schmackhafter machen sollen. Im Konzertsaal läßt sich zweifellos eine recht gute Wirkung mit der höchst eigenartig aufgebauten Partita erzielen. *Martin Frey*

ERWIN SCHULHOFF: *Hot Music — 10 synkopierte Etüden.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Schulhoff fügt hier seinen Jazz-Etüden weiteres aus dem Bereiche dieser Musik an. Die Stücke sind wohl geeignet, den Spieler auf einem Wege zu rhythmischer Ungebundenheit zu fördern und die Beherrschung der nun beinahe wieder typisierten Durchbrechungen des rhythmischen Systems anzubahnen.
Siegfried Günther

JAN INGENHOVEN: *Streichtrio.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln.
Den einzigen Vorzug dieses für Violine, Bratsche und Violoncell geschriebenen Trios sehe ich darin, daß es nur aus drei sehr kurzen Sätzen (Präludium, Intermezzo, Finale) besteht. Seelenmusik bringt es nicht, die Erfindung ist überaus dürftig und gequält. Selbstverständlich ist dieses Trio polytonal. Mit der Natur der Streichinstrumente ist der auch Doppelgriffe liebende Komponist so wenig vertraut, daß nur mit der modernsten Musik verwachsene erstklassige Künstler sich daran wagen können. Es strotzt besonders von Intonationsschwierigkeiten und hat auch eine sehr gesuchte, verzwickte Rhythmik. Hoffentlich hat der Verlag den Stich der Partitur und der Stimmen nicht zu bezahlen brauchen.
Wilhelm Altmann

W. HÜBSCHMANN: *Quartett in h-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 1.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Es ist einigermaßen bedenklich, wenn ein Werk mit der ersten Opuszahl so »normal« aussieht. Der Verfasser kennt wohl sein Handwerk, auch ist Mehrstimmigkeit in Form von einfachen und Doppelfugen vorhanden, die Dreiteilung des Werkes ist durch Wiederkehr des ersten Themas aus dem 1. Satz zum Schluß des letzten Satzes hübsch zusammengehalten, doch fehlt dem Werk die Verheißung des Opus 1, die verkappte Löwenpranke der stürmenden Jugend. Reger'sche Modulationen und Polyphonie, die wohl als lobenswertes Vorbild dienten, müßten mit persönlicher Invention und Ursprünglichkeit gepaart sein, um angenehm auffallen zu können.
E. J. Kerntler

WALDEMAR VON BAUSSNERN: *Suite für Klavier in 4 Sätzen.* Wölbing-Verlag, Berlin.
Die vier Sätze sind musikalische Charakterbilder. Der Komponist gibt in diesen »nächtlichen Visionen« das Beste, was ich auf dem Gebiete der Klaviermusik von ihm kenne. Schon der leidenschaftliche düstere erste Satz

nimmt das Ohr gefangen. Einem zarten Pastellbildchen gleicht das zweite, das leise vorüberzieht; das dritte Stück, eine von Meisterhand geformte Fuge, kann allerdings die Sehnsucht nach den großen Fantasien und Fugen des gigantischen Thomaskantors nicht bannen. Der langsame vierte Satz gibt dem Werke einen stimmungsvollen Ausklang. Daß der mehr als 60 Jahre zählende Tondichter in der Suite etwas modern frisiert erscheint, wird manchen Kenner seiner Muse vielleicht wundern; aber W. v. B. huldigt dem gemäßigten Fortschritt. Hinsichtlich der technischen Anforderungen ist das Kurt Schubert zugeeignete Werk ziemlich anspruchsvoll.

Martin Frey

MAX KAEMPFERT: *Die Puppen der kleinen Elisabeth für Violine und Klavier.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.
Eine wohlgeglückte, an Einfällen reizvolle, aus pädagogischer Erfahrung geschöpfte Bereicherung brauchbarer Hausmusik für kleine Violinisten. *Em. Kittel*

ANNA HEGNER: *Fünf leichte Stückchen für Violine und Klavier.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.
Anspruchsvoller als die Kaempfertschen Stücke bieten sich hier, gleichfalls für die junge Welt geschaffen, diese Kompositionen dar; auch sie gehören zum Kapitel geschmackfördernder Hausmusik und werden sich schnell die Freundschaft derjenigen erwerben, die vom Trieb zu musikantischem Aufstieg beseelt sind. Eine Komposition wie das Thema mit Variationen Nr. 5 ist besonders dazu ausersehen, tiefergehenden Ansprüchen gerecht zu werden. *Berthold Schwab*

FRITZ REUTER: *op. 16. Kleine Suite für Klavier zu zwei Händen.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Keck entworfen, vom musikalischen Zeitgeist erfüllte und in technischer Hinsicht dankbare Stücke, mehr amüsant und interessant als musikalisch befriedigend. Inhalt: Praeludium, Kino, Intermezzo, Nach innen.

Martin Frey

SIGFRID KARG-ELERT: *Charakterstücke für Klavier, op. 32.* Verlag: Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.
Nordischen Geist atmen diese sieben, im Jahre 1903 komponierten und Edvard Grieg, seinem Meister und Lehrer, gewidmeten Charakterbilder. Von Mac Dowell und Edvard Grieg beschattet, zeigen sie doch den Komponisten bereits auch sicher auf eigenen Wegen wandelnd. Abgesehen von der starken melodischen Ader, die ungehemmt hervorbricht, interessieren lebhaft die rhythmisch-metrischen Reize. Besonders fesseln der warm und echt empfundene »Nachruf«, die sehr hübsche, von einem kapriziösen, lustigen Mittelteil unterbrochene »Fabel«, die urkräftige »Finnmärkische Tanzweise« »Nordlicht« und »Schnitter«. *Martin Frey*

GYÖRGY KÓSA: *Sonatina für Violoncello solo.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Vor der Monotonie, der Sonaten für ein Solovioloncell leicht verfallen, dürfte Georg Kósas dreisätzige Sonatina infolge ihrer äußerst knappen Form geschützt sein, wenngleich sie sich fast ausschließlich auf Einstimmigkeit beschränkt, alles Akkordliche ausschließt, und somit die klanglichen Möglichkeiten des Violoncells nicht ausgenutzt sind. Überhaupt ist sie meines Erachtens trotz einer gut gebauten Steigerung im ersten Satz, trotz des rhythmisch interessanten letzten Satzes nicht originell genug, um ihre stärkere Notwendigkeit zu rechtfertigen. *Ernst Silberstein*

ROBERT HEGER: *Der gerechte Gevatter. Ballade von Otto Ernst für eine Baßstimme und Klavier, op. 15.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien.
Eine gute Arbeit, geschickt die volkstümelnde, hart die Grenze des ästhetisch Tragbaren streifende Treuherzigkeit des Vorwurfs in gedrungener Holzschnittmanier musikantisch ausmünzend. Die angekündigte Orchesterbegleitung wäre dem Ganzen angemessener, ist aber nach leider fast durchgehend geübtem Mißbrauch noch nicht einmal in Stichworten angedeutet, so daß auf sie nicht eingegangen werden kann. *Hans Kuznitzky*

WALDEMAR VON BAUSZNERN: *Choralwerk.* 26 Choräle im drei- und vierstimmigen Chorsatz. Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr (Baden).
Ein sehr interessantes Werk für Kirchen, Schulen und jugendliche Singgruppen. Der dreistimmige Satz ist für Frauen- oder Knabenstimmen, bei einigen ist die dritte eine Baßstimme. Im vierstimmigen Satz sind unter Ausschaltung des Tenores Frauen- oder Knaben- mit einer Baßstimme verwendet. Die konzertierenden Stimmen möchte der Autor gelegentlich durch Instrumente ausgeführt haben. *Emil Thilo*

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

DER GROSSE DEUTSCHE DIRIGENT

KARL MUCK hat am 22. Oktober sein 70. Lebensjahr vollendet. Aus der Überfülle der seine Bedeutung feiernden Pressestimmen läßt sich nur ein Bruchteil herausgreifen.

Aus der Tiefe des 19. Jahrhunderts kam er her, eine scharf umrissene Persönlichkeit, die von der gesamten Kultur dieses Jahrhunderts, ihrem Geist in der Verschmelzung von Klassik und Romantik gesättigt war. Von Anfang an kennzeichnete diesen innerlich freien, männlich stolzen, auch in der Etikette des Hofdienstes das Eigenrecht der Persönlichkeit streng wahrenden Künstler eine unbedingte Wahrhaftigkeit als Mensch und Musiker; zum Unterschied von den vielen Trügerischen, die zumeist als Menschen lügen, wenn sie als Musiker wahr sind; wie ihm als Musiker das Wesen jener alten Sachlichkeit zur zweiten Natur ward, die das Verhältnis des echt geborenen Künstlers, des wertvollen Menschen überhaupt zum Werk, zum Leben in allen seinen Erscheinungen bestimmt. Sie ward der Kanon seines Lebens, tausendfach als oberster Leitsatz seiner Darstellungskunst ausgedrückt. Ein Bekenner der Wahrheit, wie Muck, kann niemals Nachfolge oder Fortsetzung der Primadonna aus dem Femininum im Maskulinum sein. Ein aristokratischer Musiker, dessen Kunst so klar und charaktervoll vor uns steht, wie das Antlitz des Künstlers selbst.

(Ferd. Pfohl in der »Musikwelt«, Heft 10)

Wenn wir heute in Deutschland noch eine Wagner-Tradition besitzen, so ist das fast ausschließlich das Verdienst von Muck. Er hat so ziemlich die ganze Opern- und Konzertliteratur durchdirigiert, aber Wagner blieb immer das Zentrum seiner Arbeit. Die merkwürdige Vereinigung von durchdringender Geistigkeit, überragendem Kunstverstand und suggestiv zwingender Musikalität hat ihn zu dem faszinierendsten Wagner-Dirigenten gemacht, den wir kennen. Wenn der mittelgroße, schlanke Mann mit der schön gemeißelten Stirn, dem scharfen, harten Profil und den wachsamen Augen am Opernpult steht, wenn er mit sparsamen Zeichen des Taktstockes ganz Haltung, äußerste Beherrschtheit und unerschütterlich ernst, den riesigen Apparat lenkt, dann fühlt man: hier dient ein künstlerischer Mensch mit reinem, selbstlosem Willen einem Kunstwerk, das ihm heilig ist. Und er kennt diese Partitur, wie heute vielleicht kein anderer, er weiß um ihre verborgensten Einzelheiten, und er dringt, unterstützt durch das feinste Ohr, mit fanatischer Unerbittlichkeit darauf, daß der Wille des Komponisten bis zum Letzten erfüllt wird. So haben wir von Muck unvergeßliche »Ring«-Aufführungen erlebt, wunderbar lebendige Darstellungen der »Meistersinger«, einen unerhörten »Tristan«, und Jahr um Jahr ziehen wir nach Bayreuth, um dort von ihm den »Parsifal« zu hören. Wer die Musik des »Parsifal« nicht unter Carl Muck gehört hat, der weiß nur wenig von ihrer feierlichen Erhabenheit. Seit 1901 ist die Leitung des »Parsifal« in Bayreuth das Reservat von Dr. Muck, heute steht er einsam da als Einziger, der den letzten Sinn des Werkes entschleiert.

(Walter Schrenk in der Deutschen Allg. Ztg. vom 22. Okt.)

Die konzessionslose Lauterkeit seines Wesens als Künstler und Mensch, die ihm unter vielen anderen Leiden und Entbehrungen vier schwere Jahre in Konzentrationslagern Amerikas einbrachte, — diese vollkommene Sauberkeit seines großen Charakters sollte etwas Vorbildliches für die nachschaffenden Musiker unserer Tage haben, die häufig allzu leicht geneigt sind, teils den Lockungen der Konjunktur nachzugeben, teils den Forderungen der künstlerischen Verantwortlichkeit nicht genügend Rechnung zu tragen.

(O. v. P. in den Münch. N. N. vom 20. Okt.)

Das Geheimnis seiner Kunst? Es ist die äußerst straffe, rhythmische Disziplin, die objektive Wiedergabe des Werkes unter Zurückstellung der eigenen Person. Andere zwingen in den Bann ihrer Individualität, Mucks Person verschwindet fast beim Musizieren. Er ist Diener des Werkes und seines Schöpfers. Das eigentliche Gebiet Dr. Mucks ist die Oper. Selten vereinigen sich wie bei ihm alle hierzu erforderlichen Eigenschaften: eine virtuose Herrschaft über die Partitur, ein Gehör, das mit geradezu erstaunlicher Sicherheit jeden Fehler herausfindet, die Gabe, Chor, Orchester und Solisten seinen Willen aufzuzwingen, der scharfe Blick, der die Hülle des Werkes durchdringt. Muck reißt nicht mit glühendem Temperament fort, er gestaltet mit souveräner Kraft. *(Berl. Nachtausgabe vom 22. Okt.)*

Niemals, in Kunst und im Leben, hat er paktiert, nicht mit den Schlechten in der Kunst, nicht mit dem Gesindel — das nirgends so breit sich macht wie in der Musik — im Leben. Die ganze deutsche Musikwelt hat diesem Mann und Musiker zu danken und ihn zu ehren.
(Alfred Einstein im Berl. Tageblatt vom 22. Okt.)

»Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten« ragt der Siebzigjährige in unsere Generation hinein. In ihm lebt noch der persönlich empfangene und erlebte Wille Wagners. Er kannte noch Brahms und Bruckner und wurde ihres Geistes teilhaftig. Eine große Vergangenheit wird durch ihn Gegenwart. Wer wollte ihm verargen, daß er dem Schaffen der eigentlichen Gegenwart mit kühler Kritik gegenübersteht und gelegentlich ihre Auswüchse sarkastisch offenbart? Ein Künstler von derartig scharf profilierter musikalischer Weltanschauung muß seinem in Klassik und Romantik wurzelnden Ich treu bleiben. Was bei Jüngeren Trägheit wäre, ist bei ihm Stärke der Überzeugung. *(Hamb. Echo vom 21. Okt.)*

Eine wunderbare Erinnerung für Muck ist, wie er einst, tief berührt von Bruckners Musik, für sie eintrat und (1886) die erste österreichische Aufführung der 7. Symphonie in Graz erfolgreich durchführte. Die selbstverständliche Art, wie Muck die ungekürzte Wiedergabe bot, hat Bruckner stark bewegt, und fortan verband die beiden eine unverbrüchliche Freundschaft. *(Deutsche Ztg. vom 22. Okt.)*

Muck achtet keine Zuchtlosigkeit, nicht schiefe und schielende Praxis, das Abbiegen von tonaler Gebundenheit, nicht den blutleeren Mechanismus; dafür aber breiteres Geschehen, Schicksale, Entwicklungen (vom Thema!). Er beachtete auch die Neuzeit, anfangs in medizinischen Dosen, dann etwas freigebiger. Und er weiß ausgezeichnet in deren spezifische Atmosphäre hineinzuleuchten. Aber das Wesen der »Moderne« widerstreitet fraglos seinem Credo. Ihm dient das Zukunftswerte. Er treibt an ihnen keine Analytik, schafft dafür Synthesen, bei denen die innere Melodik zur Geltung kommt, Abgeklärtheit und klangliche Vollendung, Plastik und Folgerichtigkeit. Er ist einer, der im Nachschaffen überzeugt zum Verfolg und zum Bejahen zwingt.
(Wilhelm Zinne im Acht-Uhr-Abendbl., Hamburg vom 19. Okt.)

Bis zur äußeren Ähnlichkeit seines Profils ist seine ganze Persönlichkeit vom Geist Richard Wagners durchdrungen. Es gibt wohl keinen Dirigenten, der so sehr die wahre Tradition von Werk und Wiedergabe in sich trägt. Die Wurzeln seiner künstlerischen Persönlichkeit sind in einer Zeit verankert, in der die unmittelbare Erscheinung Wagners auf ihn ausstrahlte. Muck geht Schulter an Schulter mit Mahler, kämpft an der Seite Mottls, sein Weg kreuzt sich mit dem Wolfs. *(Magdeb. Ztg. vom 22. Okt.)*

Getragen von der Ehrfurcht vor den schöpferischen Geistern hat der Gefeierte die ganze Technik seines Dirigierens darauf hin angelegt, das Werk und nichts als das Werk zur Geltung zu bringen. Was Pfitzner im dritten Bande seiner Schriften fordert, ist von jeher in der Wiedergabe, wie sie Muck ausbildete, geübt und getätigt worden. Seine Bewegungen sind ausschließlich für die Ausführenden, nicht für die Hörer bestimmt. Dazu kommt, daß die Zeichensprache auch deshalb sparsamer sein kann als heute üblich, weil Muck, der Erzieher des Orchesters, das Schwergewicht auf die Einstudierung legt.
(K. Grunsky im Stuttg. N. Tagbl. vom 21. Okt.)

Bayreuth ist die einzige Bühne, der Muck heute seine Dirigentenkunst leiht, sonst ist der Konzertsaal die ausschließliche Stätte seines Wirkens geworden. Und was er hier gibt, ist ganz große Kunst. Welche Konzentrationskraft, welch suggestive Gewalt wohnt diesem Manne inne, der mit einer leisen Hebung des Fingers, einer kaum wahrzunehmenden Bewegung der Hand, Nacht gegen Tag, Licht gegen Schatten auszuwechseln vermag. Wie viele von denen, die eine neue Zeit auf den Schild des Siegers erhob, sind imstande, annähernd das zu geben, was Muck uns an Größe und Eindringlichkeit des Erlebens schenkt?
(Hans F. Schaub im Hamb. Corr. vom 22. Okt.)

Die Art des Muckschen Musizierens ist das Resultat einer hohen Bildung. Ohne kultivierten Geist kann man wohl so lange man jung ist, schöne Wirkungen durch das bloße Talent erzielen. Aber Musiker, die ihren Geist nicht pflegen, werden mit den Jahren Routiniers. Mucks Parsifal wächst von Jahr zu Jahr an Tiefe des Ausdruckes. Wie ständiges Crescendo! Der Geist ist das Ewig-Junge! *(Siegfried Wagner in den Hamb. Nachr. vom 19. Okt.)*

VOM SCHAFFEN DER LEBENDEN

HANS PFITZNERS Persönlichkeit und Werk ist der Titel einer Ansprache von *F. X. Bayerl*, die in den Augsburger N. N. vom 9. Oktober veröffentlicht wurde. Wir entnehmen den ernsten Worten folgenden Abschnitt: »Mit der ganzen Dämonie seiner Seele stellt Pfitzner dieser Zeit *das* gegenüber, was uns den Begriff Romantik ausmacht: freie Entfaltung des Ichs, Sehnsucht nach dem Mythus und Mittelalter, nach dem Unendlichen, Träume und Ekstasen, den religiösen Auftrieb, Sinn für Geschichte, Liebe und Leidenschaft, Sentimentalität, Todes- und Opfergedanken, Melancholie und Pessimismus, politische und vaterländische Gesinnung, Einsamkeitsgefühl. Lassen sich schärfere Gegensätze denken wie hier zwischen Künstler und Zeit? Und doch entspricht dieser Zug zur Romantik auch einer Sehnsucht unserer Zeit, über die äußere Form hinweg zu den Erlebnisquellen vorzudringen und hinter der intellektualistischen Welt die Irrationalität menschlichen Seins und Werdens zu ergründen. Pfitzners Musik wendet sich daher nicht an die breite Masse — sie ist festliche Erhebung, die den zersplitterten Menschen von heute dem hastenden Werktag entrückt. Sie wendet sich an die Erlesenen, Sehnsüchtigen, die nicht allein ihr Genüge finden in Sport und Spiel. . . . . . Sämtliche Werke Pfitzners tragen das Stigma ihres Schöpfers, der vor allem in dem Sinne Romantiker ist, als er von der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der deutschen Romantik lebt. So steht Pfitzners Musik wie die Kunst vieler großer Persönlichkeiten jenseits der herrschenden Richtungen und geht ihren eigenen Weg. Sie ist ganz seelische Sammlung und Besinnung und daher oft von einem Ausdruck fast gotischer Inbrunst oder frühromantischer Innigkeit durchglüht. Dies gilt auch für die Musik der Opern, die bei aller Abhängigkeit von Wagner doch ihren eigenen Stil haben. »Der arme Heinrich« und »Palestrina« bilden sogar einen neuen Operntypus, der mit dem Namen »musikalische Legende« gekennzeichnet worden ist. Für beide Opern ist charakteristisch, daß sie der üblichen Liebesgeschichte entbehren. Sie sind wie Mehuls »Joseph von Ägypten« oder Massenets »Der Gaukler unserer lieben Frau« religiöse Opern, in denen der Eros ins Religiöse gesteigert ist. Dabei ist zu bedenken, daß der Palestrina ein Werk größten Formats darstellt, wie es seit Wagner nicht mehr geschaffen wurde.«

— In der »Allg. Musikztg.« vom 6. September nimmt *Frank Wohlfahrt* das Wort zu dem Thema »*Pfitzner und unsere Generation*«. Der als Nachklang des 60. Geburtstags Pfitzners gedachte tiefgehende Beitrag kulminiert in den Sätzen: »Pfitzner ist in erster Linie *absoluter* Musiker und hat sich hier Gesetze zu eigen gemacht, die ihre Gültigkeit nicht nur bewährt haben, sondern auch fürderhin bewähren werden. Daß seine Gestaltungstechnik auf dem »Einfall« fußt, offenbart bei allem rein fachlichen Interesse ein stilistisches Zeitergebnis, dem er genau so unterworfen war wie wir heutigen Tages dem uns gemäßen Kunstprinzip. Daß in seiner Musik ein »Prinzip« zur Anwendung und Ausformung gelangte, adelt nur sein Tun und beweist die Echtheit eines künstlerischen Temperamentes, das sich Rechenschaft über seine Intentionen zu geben vermag. Aber bei dem heutigen Stand der Dinge, der in einer Überbetonung des »Handwerklichen« leicht der Gefahr einer Abirrung ins Kunstgewerbliche ausgeliefert erscheint, läßt sich vorläufig noch schwer eine Brücke zur Welt Pfitzners hinüberschlagen, in der das »Ideelle« auf der Grundlage einer starken Gefühlsdurchsättigung seiner Kunst das Merkmal einer stimmungsverwobenen Geistigkeit aufdrückt. Dieser auszeichnende Zauber eines Stimmungshaften im Sinne einer spezifischen »Beschwerung« wird bei Pfitzner noch besonders durch sein Verhältnis zur Lyrik unterstrichen. Pfitzners absolutes Musikertum ist insofern im Gegensatz zur Moderne nicht rein formal zu erklären; und hier liegt eine weitere Ursache jener scharfen Scheidung zwischen Pfitzner und unserer Zeit bloß. Aber der Fall gestaltet sich insofern noch um ein Beträchtliches verwickelter, da Pfitzner das Keimhafte seiner Begabung, die spontane Eingebung einer »lyrischen Empfindung« zu verschmelzen trachtete mit dem Sinfonischen und im Verlauf seiner künstlerischen Ausreifung zu einem *sinfonisch verästelten Lyrismus* hinstrebte.«

ARNOLD SCHOENBERG und die neue Musik wird von *Hans Mersmann* behandelt. (Hamburg. Korrespondent vom 15. September.) Den Extrakt der wertvollen Untersuchung geben folgende Zeilen: »War neue Musik vorher blutleer, konstruiert, futuristisch, so ist sie jetzt brutal, exotisch, lärmend, formlos. An denjenigen, welche diese Schlagworte heute noch aussprechen, ist eine dritte Phase der Entwicklung vorübergegangen. Diese ist abermals

eine natürliche Reaktion. Sie bindet die befreiten, durchbrechenden Kräfte wieder zur Gestalt, bejaht die Form, sucht Anknüpfungen in der Sprache und Haltung an frühere Epochen. Diese Musik stellt wieder den Inhalt über die Elemente, den Gedanken über die Sprache. Der erstaunte und sensationslüsterne Hörer findet sie sogar wieder harmlos oder wenigstens nicht so schlimm, wie er sie erwartet hatte. Sie ist unpathetisch, denn sie ist gekonnt, während in der zweiten der hier geschilderten Ergebnisse häufig ungekonnte Musik, leerer Klang, bloße Geste mitliefen. So entsteht eine dritte Perspektive: man hat für sie heute in Anlehnung an ähnliche Entwicklungslagen in den bildenden Künsten den Begriff ,neue Sachlichkeit' geprägt. — Zweierlei wird aus diesen Gedanken ersichtlich. Einmal: man ist berechtigt, in unserer Zeit von neuer Musik zu sprechen. Sie ist vorhanden und bezeichnet eine seit etwa zwei Jahrzehnten im Flusse befindliche Entwicklung von tiefer, einschneidender Bedeutung. Dann aber: diese neue Musik ist nicht auf einen Nenner zu bringen. Wenn man ihre vielgestaltigen und feinen Ausstrahlungen so vereinfacht, wie dies hier geschah, zeigt die Struktur ihrer Entwicklung dies dreifache Gesicht: vollendete Auflösung und Zersetzung des früheren Klangbildes, ihre Neubindung in Form und in Gestalt. Die innere Gesetzmäßigkeit in der Folge dieser drei Ablaufphasen bedarf keiner Begründung. Sie gibt uns die Sicherheit, daß unsere gegenwärtige Musik die Kraft gewonnen hat, sich von der Durchbruchsstelle einer Revolution abzulösen und in das Stadium einer Evolution, einer stetigen und natürlichen Entwicklung überzutreten.«

JOSEPH HAAS wird von *Karl Laux* in der »Zeitschr. für Musik« Heft 9 gefeiert. Die Verwurzelung seiner Kompositionen im Stil Haydns wird als Fundament von Haas' Schaffen angesehen, seine Klavierwerke, seine Kammermusik, seine Orchesterschöpfungen in ihren Wesenheiten charakterisiert. »Es ist der Bezirk einer glücklichen, einer übersonnten Welt. Sie ist geschaffen von einem Herrgottsmusikanten, der eine sprudelnde Quelle ist. Aber die Quelle hat eine köstliche Fassung, das große, das außergewöhnliche Können, das diesen Musiker auszeichnet. Hier liegen auch die Ansatzstellen zur »Neuen Musik«. Spielfreudigkeit, Gleichstellung der Bläser mit den Streichern, Anwendung der vorklassischen Formen, Durchsichtigkeit des Satzes; das sind die Forderungen von heute, die der Komponist Haas von gestern schon erfüllte. Die Liebhabermusik, um die wir uns heute mühen, die Gebrauchsmusik, die allenthalben als Parole ausgegeben wird, hier liegt sie in den Notenschränken. Die Klavierhefte, die Kammermusik, das Divertimento op. 22: das alles ist Laienmusik, ist Jugendbewegungsmusik (man denke an die Wortbedeutung von Divertimento, Unterhaltung, Gemütserheiterung). Haas ist mit diesen Werken ein neuer Musiker im wahrsten Sinn des Wortes. Sein späteres Schaffen knüpft daran an, führt die Linie vom Individuellen weiter zur Gemeinschaft.« Danach folgt der »Einbruch des Romantischen«, der für Haas Bereicherung, Erweiterung bedeutet: »Ein Erlebnis hatte die neue Bewegung ausgelöst. Der Krieg nahm dem Komponisten seinen treuesten Freund und Helfer, den begabten, mutigen Wunderhorn-Verleger Ludwig Schittler. Mit den »Elegien« für Klavier »Alte unnennbare Tage«, op. 42, schrieb sich Haas den Schmerz von der Seele. Es wurde eine neue Sprache daraus. Schwerer und zugleich farbiger, geballter und zugleich zerfließender.« Die Lieder werden besprochen, seine sinfonische Suite »Tag und Nacht« als »blühendes, inniges, schwärmerisches Werk edelster romantischer Naturphilosophie« bezeichnet, endlich der religiösen Musik und seiner Männerchorwerke rühmend gedacht.

JULIUS KLENGELS 70. Geburtstag gab vielen Organen und Tageszeitungen erwünschten Anlaß, des meisterhaften Violoncellisten zu gedenken. (Die »Musik« brachte eine Würdigung des Künstlers in Heft 11 des Jahrgangs XVI, unter Beifügung eines Bildes.) Wir greifen aus der »Musikwelt«, Heft 9, einen Absatz heraus, der sich mit Klengels kompositorischer Tätigkeit befaßt. »Die Celloliteratur ist bei wachsender Rücksichtnahme auf die dramatische Gipfelmöglichkeit des Instrumentes nicht gerade im Überfluß, und so können wir uns freuen, daß Julius Klengel eine ganze Reihe wertvoller Werke geschaffen, allein vier Cellokonzerte, eines für zwei Celli, sowie das Konzert für Violine und Cello, das er bei seinem Abschied vom Gewandhausorchester mit Walter Davisson aus der Taufe hob. Dazu kommen noch Orchesterwerke, Bearbeitungen und Übertragungen. Ein Hymnus für zwölf Celli komponierte der Meister bei dem Tode seines Freundes Artur Nikisch. Am wertvollsten darf uns sein Opus 20, Konzert in d-moll, erscheinen, das dreisätzig in melodischem Fluß von stärkster Konzentration und subtiler Auswertung des thematischen Materials geordnet ist. Hier in

seinen Werken zeigt sich der Charakterzug, das Virtuos-Geniale mit dem Künstlerisch-Ethischen zu verknüpfen, wie er selbst als Interpret klassischer Werke durch die Beschwingtheit und den Glanz des Tones gefangen nahm.«

ERWIN LENDVAI begrüßt *Walter Lott* in Nr. 38 des »Ad libitum« als denjenigen Tondichter, der dazu beigetragen hat, den Umschwung eingeleitet und durchgezetzt zu haben, der den Männergesang der Liedertafelei entriß, um ihn zu einem Kunstwerk zu erheben. »Ein wirklich schöpferischer Mensch mit eigenem Stil, gebildet an den Meistern der a-cappella-Zeit, muß *Lendvai* wohl als einer der stärksten und selbständigsten unserer zeitgenössischen Chorkomponisten gewertet werden. Ein Meister im Satz, ein Eigener im Stil, ein gottbegnadeter, fröhlicher Musikus, hat er Werke geschrieben, die Musiker, Sänger und Publikum mit gleicher Freude erfüllen. Liebe zur Natur, Freude am Leben sind charakteristische Züge des Meisters. Dazu gesellt sich ein tiefes Verständnis und Mitgefühl für die Mitmenschen, deren Sein und Werden ihn beschäftigt, denen zu helfen ihm zweite Natur ist. Er hat die seltene Gabe, die, wie *Hermann Kretzschmar* immer wieder betonte, nur großen Meistern eigen ist, nämlich »frohe« Musik schreiben zu können.«

MARK LOTHAR und seiner Oper »Tyll« ist das I. Heft des X. Jahrganges der »Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper, Berlin« anläßlich der Berliner Erstaufführung in der Städtischen Oper gewidmet. (Siehe den Bericht in Heft 1 der »Musik«, Seite 65). *Ludwig K. Mayer* schätzt den Komponisten als »eine durchaus unproblematische musikantische Natur. Er lehnt es ab, in einem dogmatischen Glaubensbekenntnis irgendeiner Richtung oder Partei sich anzuschließen oder auf intellektuellem Wege sich an der Diskussion über Gegenwart und Zukunft der Musik und der Oper im besonderen zu beteiligen. Seine Natur drängt ihn, als Opernkomponist für sich das Heil im Volkstümlichen zu suchen. Dies zeigt sich in der Stoffwahl wie in der formalen Verarbeitung, die der alten Nummernoper nahesteht, in der Betonung geschlossener Einzelteile, die durch die Durchkomposition verbunden werden, ohne ihr Eigenleben zu verlieren oder zu verleugnen.«

BELA BARTÓK, dem Ungarn, suchen zwei Essays in ausländischen Organen gerecht zu werden. Der eine stammt von *Erich Katz* (in der holländischen »Symphonia« vom 15. September), der andere von *Gunnar Heerup* (in der »Dansk Musik Tidsskrift« vom März/Mai). Ernst zu bewertende Studien, die neben biographischen Daten über die Leistungen Bartóks Aufschlußreiches vermitteln.

DARIUS MILHAUDS musikalische Ausdrucksweise untersucht *Boris von Schloezer* in der »Revue musicale«, indem er zunächst des französischen Tonsetzers eigene Anschauungen wiedergibt, die Milhaud unter dem Titel »Polytonalität und Atonalität« folgendermaßen formuliert hatte: »Entscheidend für den polytonalen oder atonalen Charakter eines Werkes wird stets weniger die Ausdrucksweise sein, als die eigentliche Melodie, die ihr zugrunde liegt, und die nur aus dem Herzen des Musikers kommen kann. Dies unbedingte Erfordernis, das Grundbedingung für die ursprüngliche Melodie ist, kann allein verhindern, daß der musikalische Ausdruck zu einem System erstarrt, das von vornherein als totgeboren zu betrachten wäre. Die Lebensfähigkeit eines Werkes hängt einzig und allein von der melodischen Erfindungsgabe seines Autors ab, und die Polytonalität sowohl wie die Atonalität können seiner Phantasie und seinem musikalischen Empfinden nur zur Erweiterung seines Gebietes, zu einer reicheren Ausdrucksweise, einer gesteigerten, sublimierteren Ausdrucksfähigkeit verhelfen.« Daran knüpft Schloezer folgende Betrachtungen: »Diese Zeilen enthalten ein ganzes Programm, dessen Veröffentlichung unter dem Namen Milhauds manche Leser in Verwunderung gesetzt haben wird. Aber Milhaud setzt dieses Programm, wenigstens zum Teil, in die Wirklichkeit um und ist jedenfalls mit allen seinen, nicht geringen, Kräften bemüht, dieses von ihm skizzierte musikalische Programm zu erfüllen. Seine Musik kommt wirklich aus dem Herzen, selbst wo sie hart und eckig erscheint. Es ist stets eine mit Gefühl, Bewegung oder Leidenschaft getränkte Musik. Ebenso ist sein Stil stets melodisch. Mit anderen Worten: fast allen seinen Werken liegt ein melodischer Gedanke zugrunde, und das Melos, das Lied, ist die Quelle seiner Kunst, die ihren Wert durch die Entwicklung dieser musikalischen Substanz erhält. Die Musik Milhauds ist gesanglich, und selbst wo sie, bar des harmonischen Unterbaues, sich auf die lineare Zeichnung des Themas beschränkt, bewahrt sie noch immer ihre spezifische Physiognomie und ihre bestimmte Artung.« Einem

lesenswerten Artikel in Heft 4 des X. Jahrgangs der »Blätter der Staatsoper und der Städt. Oper, Berlin«, entnommen. Im gleichen Heft wird

MAURICE RAVEL als der »spanischste aller Künstler« gefeiert. *André Suarez* leitet diese Feststellung aus dem Operneinakter »Die spanische Stunde« Ravels her. Es heißt dann weiter: »Nichts scheint objektiver als die Kunst Ravels, und nichts ist planmäßiger auf Objektivität gerichtet. Wenn die Musik malen kann, ohne gleich Konfession des Malers zu sein, so ist das Ravel besser gelungen als jedem andern. Um eine ähnliche Veranlagung zu finden, muß man ins achtzehnte Jahrhundert zu den Divertissements von Couperin und Rameau zurückgehen. Übrigens ist Couperin weit entfernt davon, den gefühlvollen Ausdruck zu verdammen; er hat nicht dieses tiefe Mißtrauen, das auf den ersten Blick Ironie zu sein scheint, das aber sehr ernst ist, wenn man tiefer darauf eingeht. Auch Strawinskij hält am Objekt fest; aber er geht darin auf natürliche Weise auf wie ein Element: das Bewußtsein ist nicht seine stärkste Seite. Ravel dagegen bleibt fast ironischer Zuschauer, selbst da, wo er ergriffen ist. Denn im Augenblick, in dem er das Sentiment am stärksten empfindet, heuchelt er Gefühl, um den Eindruck zu zerstreuen, den man davon, oder von ihm selbst haben könnte. Ein so schlaues Maskierungstalent, eine solche Neigung zum Verstecken ist in der Musik einzig. Ein Mann wie Berlioz würd edavon nichts begriffen haben.«

G.F. MALIPIERO und sein musikdramatisches Werk erfahren eine lebendige Studie aus der Feder von *Gastone Rossi-Doria* in Heft 7/8 der »Rassegna musicale«. Der neue Geist und die neue Form dieses Jungitalieners sind in seinen Werken vom ersten Ton an deutlich erkennbar gewesen und das Merkmal aller seiner Bühnenschöpfungen geblieben. Neben einer Charakteristik von Malipieros musikalischer Bedeutung werden auch die Opernbücher, die ihn zur Vertonung gereizt haben, analysiert.

ZOLDAN KODALY widmet die »Revue musicale« Nr. 9 eine umfangreiche Studie von *Ch. Aladar de Toth.* Der Verfasser sucht das Wesen des Tondichters aus seiner Nationalität zu erklären und verwirft Bela Bartóks Ausspruch, Kodaly sei der »ungarische Richard Strauß«, indem er ihn als einen vollkommen selbständigen, außerhalb jeder Klasse stehenden Komponisten preist. Das ganze Oeuvre wird durchgesprochen, Kodalys zahlreiche Transkriptionen populärer Musik als überaus wertvolle Arbeiten hervorgehoben und als die Krone seiner Schöpfungen die Chorwerke für Männer-, Frauen- und Kinderstimmen gerühmt. »Janos Hary« und der pathetische »Psalmus hungaricus« sind als die Potenzierungen in Kodalys reingebliebenem Ungartum anzusprechen.

KAROL SZYMANOWSKI wird von *Guido Pannain* in der »Rassegna musicale« Nr. 9 als ein Autor bezeichnet, der der Märchenwelt aus 1001 Nacht entstammt. Die Singularität seiner Musik beruht auf dem romantischen Grundgefühl, seine Impressionen atmen Seele. Das Werk Szymanowskis wird, mehrfach durch Notenzitate erläutert, mit Eindringlichkeit gewertet; in erster Linie die Schöpfungen für Klavier, hier besonders op. 33, dann aber auch das Violinkonzert, schließlich werden die beiden Opern »Hagith« und »König Roger« wie das »Stabat mater« ihren Eigenschaften nach charakterisiert und in das Gesamtwerk einbezogen.

Hans Treufels

ZWISCHENSPIEL

Rundfunkkrieg. Allen internationalen Vereinbarungen zum Trotz errichten gerade die kleineren Staaten an ihren Grenzen immer wieder neue Sender oder verstärken die Sendeenergie der bereits vorhandenen Radioanlagen. Besonders heftige Anstrengungen werden von den beiden jeweils interessierten Ländern in den Gebieten gemacht, die Deutschland nach dem verlorenen Kriege abtreten mußte. Wer die Wirkungen solcher guerillas verstehen will, der denke sich eine langgestreckte Halle: In der Mitte sitzen die Publikümmer, z. B. Schlesier und Polen, buntgemischt; an dem einen Ende der Halle konzertiert ein deutsches, an dem andern ein polnisches Orchester. Es ist hier aber nicht wie in einem Ballsaal, wo zwei Kapellen sich ablösen, sondern das eine Orchester sucht das andere zu übertönen. Die herrlichsten Genüsse hat man zur Zeit in Südtirol, wenn Wagner und Verdi sich Konkurrenz machen. Eine Kombination von Lohengrin und La Traviata, oder eine Vermählung der Aida mit dem Fliegenden Holländer verschafft den Hörern unvergeßliche Wonnen und inspiriert zugleich die jungen Komponisten in ungeahnter Weise. Am

eigenartigsten ist es freilich, wenn zwei atonale Kompositionen zusammen erklingen, da sie sich manchmal wie zwei Negationen gegenseitig aufheben. Es kommt aber auch vor, daß man nur ein dumpfes Geräusch hört, über dem sich einige zufällig entstandene Harmonien hin und wieder bemerkbar machen; plötzlich gibts dann ohne erkennbaren Grund einen Höllenlärm, der Lautsprecher brüllt, zischt, faucht und knattert so seltsam rhythmisch, daß man sich in ein dreimotoriges Flugzeug versetzt fühlt; allerdings mit dem Unterschied, daß man sich im Flugzeug ängstigt, wenn das Geknatter plötzlich aufhört, während man sich vor dem Lautsprecher darüber freut. Dann ist der Krieg auf einmal aus, und irgendeine männliche oder weibliche Stimme sagt freundlich: »Gute Nacht!«

* * *

Der Musikverleger André in Offenbach hatte von der Witwe *Mozarts* den gesamten handschriftlichen Nachlaß des Meisters, darunter fast sämtliche Opernmanuskripte, für einen Apfel und ein Ei erworben. Die wertvollsten Stücke sind längst mit großem, größtem, allergrößtem Gewinn weiterverkauft worden; der Rest wurde am 12. Oktober bei Liepmannssohn in Berlin versteigert, und hierbei blieb die Hauptnummer des Katalogs, ein handschriftliches Werkverzeichnis Mozarts, wider Erwarten unverkäuflich, da niemand den Schätzungspreis von 36000 M. bezahlen wollte. Wenn man bedenkt, in welch dürftigen Verhältnissen der Meister gelebt hat und wie arm er gestorben ist, so wird man sich kaum darüber freuen können, daß für die meisten Manuskripte relativ hohe Preise erzielt worden sind. Denn wer erhält den Verkaufserlös? Ein leiblicher Erbe? Eine öffentliche Stiftung? Am wenigsten erfreut zeigten sich diesmal einige unserer heutigen Dichter, die ja mit ihren Schreibmaschinen-Manuskripten schwerlich jemals mehr als einen Makulaturpreis erzielen werden. In ihren Reihen (nicht in denen der Musiker) tauchte die Frage auf: Wann endlich wird eine brauchbare Notenschreibmaschine erfunden?

* * *

Bernard Etté hat erklärt, der *Jazz* werde über kurz oder lang sterben; das Publikum wende sich immer mehr vom Grotesken, vom Niggerhaften ab und bevorzuge jetzt wieder das »sentiment« in der Tanzmusik. Immerhin wird wohl einiges von Jazz bleiben: die Synkope, künftig nur noch gelegentlich zur Belebung und Überraschung verwendet; die Übernahme der Melodie oder von Teilen der Melodie durch immer neue Instrumente; die Abwandlung des Melodischen vom Sentimentalen bis zum harmlosen Ulk; der klangliche Farbenreichtum (16 Musiker spielen 30 bis 50 Instrumente); das famose Gegeneinander-Musizieren bei vollkommenster Disziplin; der melodische Kontrapunkt der Violine zu einem tieferen Blasinstrument; und schließlich die mathematische Exaktheit im Rhythmischen. Was hatten wir denn früher? »Oben« irgendeine mehr oder minder banale Melodie, »unten« irgendeine laxe rhythmische Begleitung. Gewiß, das Tanzen ist nicht schöner, nicht anmutiger geworden. Auf den bloß Zuschauenden wirkt es in der Regel langweilig, stumpfsinnig und in seiner schlaffen, unfrohen Erotik manchmal geradezu peinlich. Aber die Musik steht turmhoch über dem früheren Radau und Gedudel. Es ist deshalb auch durchaus berechtigt, daß international erfolgreiche, aus 16—24 hervorragenden Solisten bestehende Jazzbands Konzerte veranstalten. Und es ist unsagbar töricht, wenn dann von einer »Entweihung« unserer Konzertsäle geredet wird, in denen jeder zahlende Stümper sich produzieren, jeder zahlende Verein seine Faschingssitzungen abhalten kann. Im übrigen: *Gute* »leichte« Musik zu schreiben, ist gar nicht so leicht, wie man glaubt; und mancher »seriöse« Komponist würde gern eine neue »Valencia« komponieren, wenn ers nur könnte.

* * *

Wie bringt man erstklassige *Schlager* unter, wenn man gänzlich unbekannt ist und gar keine Beziehungen hat? Ein dänischer Tonsetzer wußte Rat und Hilfe. Er suchte durch Inserate Schlager jüngerer Komponisten, retuschierte sie ein bißchen, zahlte den Autoren ein paar Kronen und veröffentlichte die Meisterwerke dann unter seinem Namen. Da mischte sich eines Tages der Staatsanwalt ein und erhob Anklage wegen Betrugs. Die Beweisaufnahme verlief sehr ergötzlich: Ein ehrwürdiger Prediger hatte einen Foxtrott mit einem obszönen Text geliefert, ein Schuldirektor zwei laszive Tangos beigesteuert, ein hoher Staatsbeamter Schubertsche Themen verarbeitet und gleichzeitig ein gar liebes, süßes Röschen mit ach so kurzen, strammen Höschen bedichtet. Einen Heiterkeitserfolg erzielte auch der Verteidiger, als er erklärte,

alle Schlagermusik sei »irgendwie zusammengestohlen«. Der Angeklagte kam mit einer kleinen Geldstrafe davon, da sich niemand geschädigt fühlte.

* * *

Von *Richard Strauß* berichtet eine süddeutsche Zeitung: »Nachdem wir in drei Konzerten Bruchstücke aus seinen Opern und Operetten gehört haben, glauben wir, uns dahin äußern zu sollen, daß ‚Der Rosenkavalier' wie auch ‚Der Bürger als Edelmann' stilistisch an Mozart erinnert und wohl deshalb herzlichst applaudiert wurde, während ‚Schlagobers' und ‚Ein Walzertraum' von dem kunstverständigen Teil unseres Publikums wegen mangelnder Originalität mit Recht gemißbilligt worden sind.« Schlimm. Aber Richard Strauß hat ja in diesem Sommer mit seiner »Fledermaus« bei Max Reinhardt einen so großen Erfolg gehabt, daß ihn gelegentliche Mißerfolge seines »Walzertraums« kalt lassen können. *Richard H. Stein*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Da das Januar-Heft unserer »Musik« zu einem *Bach-Sonderheft* gestaltet wird, teilen wir den Gedenkartikel zu *Hans von Bülows* 100. Geburtstag, der auf den 8. Januar 1930 fällt, schon der vorliegenden Nummer zu. Das Bildnis des jungen Künstlers zeigt sein Aussehen im Anfang der zwanziger Jahre, also in jener Zeit, da er die Pilgerfahrt zu Richard Wagner nach Zürich unternahm und damit seinen Eintritt in das öffentliche Musikleben vollzog, zu dessen Feldherrn ihn seine Genialität später berufen sollte. Das andere Blatt stellt den weit der Heimat von quälendem Leiden Erlösten dar. Die Vorlagen stammen aus der siebenbändigen Ausgabe der Briefe des Meisters, einer Fundgrube von Geist, Tiefsinn, Witz, Sarkasmus, Kritik, Ironie und all den sonstigen blendenden Eigenschaften, die den Briefschreiber Bülow ebenso auszeichneten wie den unerreicht gebliebenen Dirigenten und Pianisten.

Johannes Brahms und *Agathe von Siebold* stellen wir durch ihre Bilder aus der Zeit ihres Liebesbundes vor. Dem Porträt von Brahms liegt eine in Königsberg gefertigte Aufnahme zugrunde.

Der Dezember ist der Beethoven-Monat. Wir erinnern uns einer *Plakette*, die einem Heidelberger Schlossermeister namens *R. Kress* zu danken ist. (Hans Joachim Moser hatte uns auf das in Kupfer gestochene Relief aufmerksam gemacht.) Die durch die Zentenarfeier 1927 angeregte Darstellung steht hinter anderen ähnlichen Leistungen namhafter Künstler nicht zurück. Vielleicht ist das Haar zu sorgsam geordnet, der Backenknochen zu derb herausgehoben. Sonst aber verdient die Plakette, deren Vertrieb die Elysium-Bücherei in Heidelberg übernahm, das Lob auch eines gestrengen Kunstrichters. Jüngsten Datums ist dagegen das *Beethoven-Denkmal in Karlsbad.* Sein Schöpfer heißt *Hugo Uher;* es wurde im Beethovenpark des böhmischen Badeortes am 29. September dieses Jahres enthüllt. Des Künstlers Auffassung fußt auf den nicht seltenen Darstellungen, die den schreitenden Meister zeigen, der, die Umwelt vergessend, bloßköpfig dahinstürmend, seinen inneren Stimmen lauscht, also im vollsten Drang des Schöpferischen lebt. Ein famoser Rhythmus belebt die Bewegung, die Masse des Halbkreises im Verhältnis zur Höhe des Mittelstückes sind gut getroffen, und für die Aufstellung wurde ein idealer Platz gewählt.

Das *neue Opernhaus in Chicago* ist etwas Überraschendes — nicht im Sinn der sattsam bekannten Wolkenkratzerarchitektur, sondern im Hinblick darauf, daß in einem Koloß von Gebäude, das nur Sachlichkeit predigt, eine Kulturstätte, die der Bühnenkunst zu huldigen bestimmt ist, etabliert wurde. Natürlich gehört nur der untere Teil dem Theater und dem Zuschauerraum; die anderen Lokalitäten sind von Büros belegt. Ein seltsamer Akkord!

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Franco Alfano: »L'ultimo Lord«. Eine jüngst beendete Oper. Uraufführung am Teatro San Carlo in Neapel.

George Antheil: »Transatlantic« ist der Titel einer amerikanischen Oper, die sich das Opernhaus in Frankfurt a. M. gesichert hat.

Benno Bardi: »Der tote Kapellmeister« heißt eine neue komische Oper. Uraufführung: Reußisches Theater in Gera.

Walter Braunfels' neues Opernwerk heißt »Galathea«. Text vom Komponisten. Das Opernhaus in Köln wird die Uraufführung veranstalten.

Alfredo Casella schreibt eine neue Oper: »La donna serpente«.

Wilhelm Grosz' »Achtung, Aufnahme«, Buch von Bela Balasz, hat das Opernhaus in Frankfurt a. M. erworben.

Alois Haba betitelt seine zehn Bilder umfassende Viertelton-Oper »Die Mutter«.

Edgar Istels neue komische Oper »Wie lernt man lieben« ist vom Stadttheater in Duisburg zur Uraufführung angenommen worden.

Francesco Malipiero arbeitet an der Oper: »Das Geheimnis Venedigs«.

Darius Milhauds »Christophe Colomb« auf den Text von Paul Claudel bereitet die Staatsoper Berlin vor.

Modest Mussorgskijs einaktiges Opernfragment »Die Ehe« wurde von dem holländischen Komponisten Daniel Ruijnemann ergänzt.

Arrigo Pedrollos Musikdrama in drei Akten und vier Bildern »Schuld und Sühne« (nach Dostojewskijs Roman, Text von G. Forzano, deutsche Bearbeitung von Walter Dahms) wird die Uraufführung in Breslau erleben.

Ildebrando Pizzettis »Der Fremde« ist von der Kgl. Oper in Rom zur Uraufführung angenommen worden.

Karol Rathaus hat eine Oper »Fremde Erde« vollendet. Text von K. Palffy-Wanick. Uraufführung an der Staatsoper, Berlin.

L. M. Rogowski, ein polnischer Komponist, ist Verfasser einer neuen fünfaktigen Oper über slawische Volksmotive: »Prinz Mirko«.

Franz Schreker hat die Partitur seiner neuen abendfüllenden Oper »Christophorus« beendet.

Alexander Tscherepnin wählte Hugo v. Hofmannsthals Schauspiel »Die Hochzeit der Sobeide« zur textlichen Grundlage für seine neue Oper.

Eugen Zadors Opernburleske »X mal Rembrandt«, Buch von K. Palffy-Wanick, ist vom Breslauer Stadttheater erworben worden.

Amilcare Zanella beendete seine Oper »Domenico Santorno«. Das Libretto verfaßte Giulio Fara; es stellt die Geschichte des Mailänder Volkshelden Santorno in den Vordergrund.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Städtische Oper hat *Ernst Dohnanyis* komische Oper »Der Tenor« zur Aufführung erworben.

BRÜSSEL: Im Théatre Royal de la Monnaie gelangt die »Ariadne auf Naxos« von *Richard Strauß* erstmalig in französischer Sprache zur Aufführung.

DORTMUND: Das Stadttheater plant anläßlich seines fünfunzwanzigjährigen Bestehens eine Festspielwoche. Als Ehrengäste werden *Rich. Strauß* und *Hans Pfitzner* verpflichtet. Als Festvorstellung wird, wie bei der Eröffnung im Jahre 1905, *Wagners* »Tannhäuser« in Szene gehen.

KASSEL: Das staatliche Theater bereitet an Erstaufführungen *Rossini-Röhrs* »Angelina« und *Dohnanyis* »Der Tenor« vor.

KÖLN: Das Opernhaus bringt die Uraufführung von *Braunfels'* einaktiger Oper »Galathea« zusammen mit der neueinstudierten Oper »Gianni Schicchi« von *Puccini.* Im Januar wird die Operette »Das Spielzeug ihrer Majestät« von *Königsberger* uraufgeführt. Weiter ist die Uraufführung von *Strawinskijs* »Pulcinella« als Ballett geplant. Erwähnenswert ist ferner eine Neubearbeitung von »Tristan und Isolde«. Von Erstaufführungen sind noch zu nennen: »Schwanda« von *Weinberger,* die »Baskische Venus« von *Wetzler* und »Wozzek« von *Berg.*

MAINZ: *Dohnanyis* komische Oper »Der Tenor« wurde vom Stadttheater zur Aufführung angenommen.

OSNABRÜCK: Das Stadttheater bereitet die Erstaufführungen von *Cimarosas* »Heimlicher Ehe«, *Pfitzners* »Christelflein« und »Armer Heinrich«, *Weismanns* »Schwanenweiß« und *Wolf-Ferraris* »Sly« vor.

PARIS: *Fritz Busch* wird im Mai an der Großen Oper zwei Aufführungen von »*Tristan und Isolde*« dirigieren.

RIGA: An der Lettländischen Nationaloper gelangte die »Josephs-Legende« von *Rich. Strauß* zur Erstaufführung. In der Inszenierung Max Semmlers fand das Werk unter der

musikalischen Leitung von Georg Schneevoigt begeisterte Aufnahme.

SAARBRÜCKEN: Die Oper bringt im kommenden Winter u. a. *Giordanos* »André Chénier«, *Rossinis* »Angelina« und *Verdis* »Nebukadnezar« zur Aufführung.

SOFIA: Die Erstaufführung des »Bürger als Edelmann« von *Richard Strauß* wird im Laufe dieser Spielzeit auf der Bühne des Nationaltheaters in bulgarischer Sprache stattfinden.

KONZERTE

DÜSSELDORF: *Hans Weisbach* hat für diese Saison sechs Erst- und zwölf Uraufführungen vorgesehen, u. a. die abendfüllenden Chorwerke »Requiem« von *Lothar Windsperger* und »Von den letzten Dingen« von *Joseph Meßner*. Ferner werden aus der Taufe gehoben das Klavierkonzert von *J. M. Hauer* (mit W. Frey-Zürich), das Bratschenkonzert von *Karl Marx*, eine Kammerkantate mit Sopransolo von *Wolfgang Fortner*, eine Ouvertüre von *Th. Hassannyi* und verschiedene andere Werke.

GÖTEBORG: Ein *Mattheson-Weihnachts-Oratorium* »Die heilsame Geburt und Menschwerdung unsers HErrn und Heylandes JEsu CHristi / nach den Evangelisten Lucas in einer Kirchen-Musique aufgeführet« — dies ist der wortreiche Titel des Oratoriums von *Joh. Mattheson*, das in den Jahren 1705 und (in teilweise veränderter Fassung) 1715 aufgeführt worden war — hat aus den zwei Partituren in der Hamburger Stadt- und Universitätsbibliothek der Organist an der Oscar-Fredriks-Kirche in Göteborg, *Birger Anrep-Nordin*, rekonstruiert und so das Material für die schwedische Aufführung hergestellt, die in der Oscar-Fredriks-Kirche in Göteborg unter Leitung von Anrep-Nordin stattfinden wird.

KASSEL: Die Kapelle des Staatlichen Theaters unter *Robert Laugs* setzt Werke von Schillings, Pfitzner, Reger, Wetzler, Philipp, Respighi, Mozart und Bruckner auf ihr Programm.

KIEL: In den Konzerten des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins gelangen unter Leitung von *Fritz Stein* neben bekannten folgende Werke zur Aufführung: A. Bruckner: 9. Sinfonie; G. Mahler: 1. Sinfonie; M. Reger: Konzert im alten Stil; R. Strauß: Die Tageszeiten; P. Graener: Cellokonzert; A. Schönberg: Kammersinfonie und Lied der Waldtaube (Gurrelieder); H. H. Wetzler: Baskischer Tanz; K. v. Wolfurt: Tripelfluge; J. Weismann: Suite für Klavier und Orchester; G. Raphael: Orchestervariationen; Klavierkonzerte von Strawinskij, Hindemith, Erdmann; W. v. Bartels: Flötensuite; K. Marx: Konzert für 2 Violinen; H. Kaminski: Concerto grosso; J. S. Bach: Die hohe Messe; G. F. Händel: Psalm 112; Ph. Wolfrum: Weihnachtsmysterium; K. Thomas: Kantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt«; A. Knab: Zeitkranz.

LONDON: *Arnold Schönbergs* Monodram »Erwartung« kommt unter Leitung des Komponisten zur ersten konzertmäßigen Aufführung. Die Gesangspartie hat Margot Hinnenberg-Lefèvre übernommen.

TEPLITZ: Das städtische Kurorchester bewältigte vom Oktober 1928 bis September 1929 185 Konzerte. In diesen wurden 1205 Werke aufgeführt. Unter den neuen Komponisten standen erstmalig auf dem Programm: Boellmann: Sinfonische Variationen; S. Hausegger: Aufklänge; Ed. Lalo: Sinfonie Espagnole; F. Liszt: Totentanz; G. Mahler: Sinfonie Nr. 3; Reznicek: Tanz-Sinfonie; Richter: Sinfonie Nr. 3; Scherber: Suite; R. Strauß: Ein Heldenleben; Wladigeroff: Violinkonzert. Leiter der Konzerte war *O. K. Wille*, der für die Spielzeit 1929/1930 wieder ein außerordentlich reiches Programm aufgestellt hat. An zeitgenössischen Tondichtern sind vertreten: Wolfurt, Wetzler, Dohnanyi, Pfitzner, Ravel, Strawinskij, Schillings, Domansky, Zilcher u. a.

WIEN: Rob. Heger wird die »Sinfonietta« von *Ernesto Halffter*, einem Schüler Manuel de Fallas, zur Erstaufführung bringen.

* * *

Von *Clemens von Franckensteins* neuestem Orchesterwerk »Tanzsuite«, das aus dem Manuskript unter Knappertsbusch uraufgeführt wurde, fanden Aufführungen in Salzburg (Festspiele), München (Rundfunk) und Leipzig (Rundfunk) statt. Das Werk gelangt am 6. Dezember in Wien (Knappertsbusch) zur Erstaufführung.

Das Orchesterwerk des jungen Münchener Komponisten *Gustav Geierhaas*, »Variationen über ein eigenes Thema«, das auf dem Tonkünstlerfest 1928 in Schwerin aufgeführt wurde, gelangte in folgenden Städten: München (Hausegger), Osnabrück (Volkmann), Aachen (Peter Raabe) und wiederholt in Schwerin (Kaehler) zur Wiedergabe.

Von *Richard Gress'* Werken für den Konzert-

saal sind für diesen Winter an Uraufführungen vorgesehen: Orchestersuite op. 32 (Dresden); Klavierquintett op. 41 (Hamm i. W.); Bläserquintett op. 42 (Bochum); Hymnus für Männerchor (Göppingen). Außerdem werden seineMozart-Variationen fürStreichorchester in der kommenden Zeit in Stuttgart, Ulm, Bonn und Dortmund auf dem Programm stehen.

Karl Hasses »Reformationskantate« hatte in Frankfurt a. M., Regensburg, Gelsenkirchen und Emmendingen Erfolg zu verzeichnen.

Darius Milhaud hat ein Konzert für Schlagwerk und Orchester geschrieben, in dem ein großer, virtuos bearbeiteter, von einem Musiker zu spielender Apparat von Schlagwerk als Soloinstrument mit Orchesterbegleitung verwendet wird. Milhaud ist derzeit mit der Komposition eines Bratschenkonzertes beschäftigt, das *Paul Hindemith* zur Aufführung bringen wird.

Georg Schumann hat soeben ein neues Orchesterwerk vollendet: »Gestern abend war Vetter Michel da«. Eine Humoreske in Variationenform. Wilhelm Furtwängler bringt das Werk in den Philharmonischen Konzerten dieses Winters in Berlin zur Aufführung.

Die neuesten Lieder von *Richard Strauß op. 77* »Gesänge des Orients« werden nach ihrer Uraufführung in diesem Winter von vielen Künstlern gesungen, u. a. von Cida Lau, Elisabeth Schumann, Koloman von Pataky (Wien) und Patzak (München).

Strawinskijs russische Tanzszenen »Die Hochzeit« (Les Noces) werden in der laufenden Spielzeit in Berlin (2. Aufführung), Frankfurt a. M., Erfurt und Mannheim zur Aufführung gelangen.

Die *Chorkantate* von *Hans Wedig* op. 2, die bisher in Aachen, Bonn, Nürnberg und Ulm aufgeführt wurde, gelangt im kommenden Winter in Köln (Konzertverein, Hans Morschel) zur Wiedergabe. Der *Deutsche Psalm* für gem. Chor und Orchester op. 4 (Uraufführung in Bonn) steht in Aachen (Niederrhein. Musikfest), Essen (Fiedler) und Mannheim (Schattschneider) auf dem Programm.

Das neue Orchesterwerk von *Kurt von Wolfurt:* Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart, das in Dortmund unter Wihelm Sieben uraufgeführt wurde, wird demnächst bei Ernst Eulenburg, Leipzig, erscheinen.

TAGESCHRONIK

Karl Muck erhielt anläßlich seines 70. Geburtstages vom Hamburger Senat, der ihm bereits bei der Hundertjahrfeier der Philharmonischen Gesellschaft als erstem die Johannes-Brahms-Plakette überreichen ließ, ein herzliches Glückwunschschreiben.

Der 200. Geburtstag von *Joseph Haydn* soll im Jahre 1932 in Wien mit einer internationalen Musik- und Theaterschau gefeiert werden. Die Schau wird sowohl die Entwicklung der Tonkunst und insbesondere der Kunst Haydns bis auf die heutige Zeit als auch in allen ihren vielfältigen Auswirkungen in der Gegenwart zeigen.

Ein Richard-Wagner-Denkmal für die Stadt Wien. So paradox es klingt: Wien hat bis jetzt noch kein Denkmal Richard Wagners. Wenn man dort auch schon seit Jahrzehnten an die Errichtung eines solchen denkt, so blieb es bisher doch immer nur bei den Plänen. Der Wiener Männergesangverein hatte bereits einen Monat nach dem Tode Wagners die Errichtung eines würdigen Standbildes propagiert, und es war im Lauf der Jahre durch Sammlungen ein eigener Richard-Wagner-Denkmalfonds zusammengekommen. Wenn auch die Gelder dieses Fonds durch die Inflation auf eine sehr geringe Summe zusammengeschmolzen sind, will man nun ernstlich daran gehen, ein würdiges Wagner-Monument zu errichten.

Wagner der meistgespielte Opernkomponist. Eine Übersicht über die Opernspielpläne 1928/29 ergibt, daß Richard Wagner mit 1630 Aufführungen an den deutschen Bühnen die Liste anführt. Die einige Zeit lang zu beobachtende Begeisterung für Verdi, Puccini, Richard Strauß und auch für Händel scheint merklich abgeflaut zu sein.

Eröffnung des Musikheims in Frankfurt a.d.O. Unter großer Beteiligung der deutschen Musikwelt wurde das Musikheim feierlich eingeweiht und seiner Bestimmung übergeben. Kultusminister Becker überbrachte die Grüße der Reichs- und Staatsbehörden und sprach dann vom Werden und Wollen des Heims und seiner Bewegung als dem Ausdruck einer neuen Zeit. Der Direktor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Hans Joachim *Moser*, Berlin, der die geistige Aufsicht über das Heim führen wird, betonte, daß durch die Arbeit des Musikheims keine neue musikalische Richtung geschaffen werden solle; es soll ein Werk des ganzen Volkes sein.

Der deutsche Musik-Staatspreis der Tschechoslowakei ist in diesem Jahre Dr. Theodor *Veidl* verliehen worden. Veidl ist durchaus keiner von den Modernen oder Mondänen; er schreibt

einen hochromantischen Stil, der im äußersten Fall den Impressionismus erreicht. Den Preis erhielt er für die dreiaktige Oper »Kranwit«, die in Prag erfolgreich uraufgeführt wurde. Bekannt wurde er durch eine E-dur-Sinfonie und Orchesterlieder. Vor wenigen Tagen ist sein sehr bemerkenswertes Buch »Der musikalische Humor bei Beethoven« erschienen. Die Jury bestand aus dem Sektionschef Dr. Wirth, Dr. Ernst Rychnowsky und Dr. Erich Steinhard.

Beim *Franz-Schubert-Preisausschreiben*, veranstaltet vom Musikverlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, für Männerchor-Kompositionen, das 3 Abteilungen umfaßt, ist jetzt die Entscheidung für die 2. Abteilung getroffen. Sie bezog sich auf kleinere, nur 10—15 Minuten dauernde Werke für Männerchor mit Orchester, ohne Solisten. Es wurden 91 Manuskripte eingereicht. Als Preisrichter waren tätig die Herren: Dr. Volkmar Andreae, Zürich, als Vorsitzender — Musikdirektor Fritz Binder, Nürnberg — Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin, Elberfeld — Professor Viktor Keldorfer, Wien — Günther Ramin, Leipzig. Es ergab sich folgendes Resultat: Erster Preis: 2000 M. Chor der thebanischen Alten (Gedicht von Friedrich Hölderlin). Komponist: *Hermann Wunsch, Berlin.* Zweiter Preis: 1500 M. Chorpastorale (Gedicht von Ernst Krauss). Komponist: *Hugo Herrmann, Reutlingen.* Dritter Preis: 900 M. Das Posthorn (Gedicht von Nikolaus Lenau). Komponist: *Albert Moeschinger, Bern.* Die Preis-Chöre werden demnächst in Orchesterpartitur, Klavierauszug und Stimmen im Verlage von Gebrüder Hug & Co. erscheinen. — Für die *1. Abteilung*: »Abendfüllende Werke mit großem Orchester (Normalorchester) eventuell auch Orgel ad libitum — Solopartien sind zulässig — Aufführungsdauer wenigstens 50 Minuten« ist der Schlußtermin für die Einsendung der Manuskripte (Orchesterpartitur und Klavierauszug) der 31. Dezember dieses Jahres. Der 1. Preis beträgt für diese Abteilung 6000 M., der 2. Preis 4000 M.

Wettbewerb für Orchesterstücke. Die Direktion des Ostender Kursaales veranstaltet einen Wettbewerb für die Komposition zweier Orchesterstücke, von denen das eine in der Art der Rhapsodien von Liszt, Lalo, Chabrier, Svendsen, oder der Fantasien von Theo Ysaye und Paul Gibson sein soll, während das andere den Charakter des Judex von Gounod, des Intermezzo aus »Cavalleria Rusticana«, der Valse triste von Sibelius usw. tragen soll. Alle europäischen Komponisten dürfen an diesem Wettbewerb teilnehmen. Ein erster Preis von 20000 belgischen Franken und ein zweiter von 10 000 können für jede Kategorie zur Verteilung gelangen. Die eingereichten Werke sollen unveröffentlicht, noch nicht gespielt und noch nicht bei einem früheren Wettbewerb prämiiert worden sein. Sie sollen spätestens am 10. April 1930 dem Kunstsekretariat des Ostender Kursaals zugegangen sein.

Die Instrumentensammlung der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin hat als kostbare Bereicherung die Instrumente eines vollständigen *javanischen Schlagzeugorchesters* (Gámelan) aus der Hand eines einheimischen Fürsten erworben, darunter allein mehr als 40 abgestimmte Gongs von einer in Europa unbekannten Klangpracht. Der Gámelan hat eins der ältesten Tonsysteme der Welt festgehalten: Die Oktave ist in fünf gleiche Stufen von der Größe eines Fünfvierteltones geteilt.

Der erste Kongreß der internationalen Vereinigung für Konzertwesen in Budapest hat jetzt seinen Abschluß gefunden. In den Beratungen wurde vor allem angeregt, daß in den einzelnen Ländern lokale Büros von drei führenden Persönlichkeiten des Musiklebens eingerichtet werden, die mit dem Kultusministerium in engstem Kontakt stehen sollen. Die Vereinheitlichung der Künstlerverträge, der Organisation von Konzerten und ähnliche Fragen wurden geregelt.

Zuschuß der Stadt Berlin für das Musikinstitut für Ausländer. Dem deutschen Musikinstitut für Ausländer, das ähnlich den Instituten in Fontainebleau und Rom unter dem Protektorate des Auswärtigen Amtes und vom Preußischen Minister für Kunst und Wissenschaft gegründet wurde, soll eine *einmalige Beihilfe von* 25 000 M. *durch die Stadt Berlin* bewilligt werden. Das Institut hält unter dem Präsidium von *Dr. Furtwängler* zwei monatliche Meisterkurse ab für Personen, die schon vorher die Reife einer Musikschule erreicht haben.

Das *Bechstein-Stipendium* ist den Studierenden an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Prudentia *Schulz-Olbrich* (Klavier), Walter *Hönsch* (Opernschule), Gerhard *Naumann* (Trompete) verliehen worden.

Das Emil-Bohnke-Stipendium ist den Studierenden der Bratschenklasse an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Heinrich *Jakoby* und Heinz *Wigand* verliehen worden.

Die Wiener Sektion der *Internationalen Ge-*

sellschaft für Neue Musik geht daran, sich ein eigenes Orchester anzugliedern. Dieses Orchester soll, außerhalb des normalen Konzertbetriebes stehend, einem Kreis von Subskribenten moderne Orchesterwerke jeder Richtung in Form vorgeschrittener Ensembleproben vorführen. Durch das dabei ermöglichte wiederholte Hören der schwierigeren Stellen wird natürlich das Verständnis der Hörer erheblich gefördert werden. Auch die Einführung ständiger Leseproben für neue Werke und die Errichtung eines Opernstudios ist geplant. Als künstlerischer Leiter des Unternehmens wurde *Dr. Anton Webern* gewonnen.

In *Swakopmund* ist ein *deutsches Orchester* gegründet worden. Zu Ehren des Bürgermeisters Schad, der sich um das deutsche Musikleben der Stadt verdient gemacht hat, wird das Orchester den Namen »Arnold-Schad-Orchester« führen.

Der Pianist *Willi Apel* brachte ihm Rahmen der Veranstaltungen der Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst eine Einführung in das Gesamtwerk Joh. Seb. Bachs in 4 Klavierabenden mit kurzen Begleitworten.

Nachdem die Tilsiter Bühne durch pekuniäre Unterstützungen gerettet wurde, ist jetzt auch die Existenz des *Tilsiter Städtischen Orchesters* sichergestellt. Das Ministerium für Volksbildung, Kunst und Wissenschaft hat ihm eine Beihilfe von 20 000 M. zugesagt.

Das *Berliner Philharmonische Orchester* wird im kommenden Frühjahr wiederum eine Anzahl von Konzerten in London veranstalten.

Das *Bostoner Sinfonie-Orchester* unternimmt demnächst eine Europareise unter Leitung von Serge Kussewitzkij.

Die Europatournee der *Neuyorker Philharmoniker*, die im nächsten Frühjahr vonstatten gehen soll, wird unter der Leitung *Toscaninis* stehen, der etwa 20 Konzerte dirigiert. Das Orchester soll sich aus 120 Musikern zusammensetzen. Es ist vorgesehen, außer Berlin, München, Dresden, Wien, Rom, Mailand, Paris und London auch Madrid und Budapest zu besuchen.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, hat ein Verzeichnis sämtlicher Musiktagungen und Singwochen für das Wintersemester 1929/30 hergestellt. Für Lehrer, Chorleiter, Organisten, Jugendgruppenleiter, Privatmusiklehrer, Kindergärtnerinnen und Jugendpfleger finden getrennt oder gemeinsam die verschiedenartigsten Lehrgänge statt.

Georg *Pauly* ist Intendant des Stadttheaters in Saarbrücken geworden. Er war bis zur Ernennung Berg-Ehlerts zum Intendanten in Kassel stellvertretender Intendant in dieser Stadt.

Als Nachfolger von Ewald Lindemann wurde Kapellmeister Hugo *Balzer* aus Düsseldorf zum musikalischen Oberleiter des Stadttheaters in *Freiburg* i. Br. ernannt.

Lotte *Leonard* absolviert jetzt eine größere *Tournee*, die sie wieder nach *Paris* (zwei Lamoureux-Konzerte) und nach *Turin*, *Marseille* und *Madrid*, sowie nach anderen Städten Spaniens und Südfrankreichs führen wird.

Die Konzertsängerin *Marta Oldenburg*, die wegen einer schweren Erkrankung längere Jahre dem öffentlichen Konzertleben fernbleiben mußte, hat jetzt nach dem Vorbilde der früheren Etelka-Gerster-Schule, der sie selbst ihre Ausbildung verdankt, eine Gesangschule in Berlin eingerichtet.

Lydia *Lenz*, bisher Leiterin einer Klavierausbildungsklasse am Sternschen Konservatorium, wurde als Lehrerin für Klavierspiel an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen.

Der Leipziger Pianist Alex *Conrad* hat sich mit dem Konzertmeister Leo *Schwarz* und dem Cellisten *Rebhan*, beide Mitglieder des Gewandhausorchesters, zu einem *Mitteldeutschen Trio* vereinigt.

Adolf Rebner konnte jüngst auf seine dreißigjährige Wirksamkeit als Lehrkraft an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. zurückblicken. Unter den Schülern des verdienten Meisters sind solche, die Konzertmeisterstellungen an ersten Orchestern gefunden haben, wie Hindemith, Krauß, Weynß, Flecken, Schäfer, Schneider. Andere wieder wirken in reisenden Quartetten mit.

Adolf Schulze, der Oratorien- und Konzertsänger, vollendete am 21. Oktober sein 80. Lebensjahr. In dem jungen Bildhauer entdeckte Julius Stern die wohllautende Stimme und die musikalische Befähigung. Er sorgte für seine Ausbildung, und Jenny Meyer machte aus ihm einen echten Künstler. Lange Jahre im Königlichen Domchor tätig, folgte er dem Rufe Julius Sterns als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Zwanzig Jahre später gründete er eine eigene Gesangschule, aus der namhafte Sänger hervorgingen. Die Akademische Liedertafel, die er auf ein hohes Niveau gesanglichen Könnens brachte, leitete er Jahrzehnte hindurch als Dirigent.

Gerhard Schjelderup, Komponist und Musik-

schriftsteller, konnte am 17. November seinen 70. Geburtstag begehen.

Martin Sander, seit 1905 Inhaber des Musikverlages F. E. C. Leuckart in Leipzig, blickte am 11. November auf das vollendete siebente Lebensjahrzehnt zurück. Der seit 1870 in Leipzig ansäßige Verlag hat eine rege und erfolgreiche Tätigkeit entfaltet; zu seinen Autoren gehören Curt Atterberg (Symphonien), Ernest Bloch (»Symphonie«), Hausegger (»Natursymphonie«), Joseph Haas, Arnold Mendelssohn, Ernest Schelling, Georg Schumann, Richard Strauß (»Alpensymphonie«, »Die Tageszeiten«, Lieder), Kaun (Requiem), Sekles (»Prinz Eugen«), Moldenhauer (»Balladen«) und zahlreiche wertvolle Werke der Chorliteratur.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der Armeemusikinspizient Prof. Oskar Hackenberger starb während einer Eisenbahnfahrt in einem Berliner Vorortzug am 8. November. Hackenberger war schon in der alten Armee zweiter Armeemusikinspizient und hatte den Ruf eines ebenso hervorragenden Musikers wie eines ausgezeichneten Organisators. Unter seiner obersten Leitung ist das Musikwesen in der Reichswehr auf ein hohes künstlerisches Niveau gebracht worden.

DÜSSELDORF: Der langjährige musikalische Mitarbeiter und Konzertkritiker der Düsseldorfer Nachrichten, *Dr. Franz Goldschmidt*, verschied am 7. November in dem Augenblick, als das Konzert des Musikvereins unter der Leitung Weisbachs beginnen sollte, an den Folgen eines Schlaganfalls.

REGENSBURG: Dr. *Karl Weinmann* wurde am 26. September im 56. Lebensjahr das Opfer eines Schlaganfalls. Weinmann hat eine reiche Tätigkeit auf musikwissenschaftlichem und pädagogischem Gebiet entfaltet. Als Nachfolger Franz Xaver Haberls wurde er 1910 zum Direktor an der Kirchenmusikschule zu Regensburg ernannt. Er redigierte die Zeitschrift »Musica sacra«. 1928 ist ihm die Vereinigung der Cäcilienvereine in Deutschland, Österreich und der Schweiz zum Allgemeinen Cäcilienverein geglückt. Er wurde 1918 Professor, 1923 Geistlicher Rat, 1928 Ehrendomherr von Palestrina. Eine Reihe musikalischer Schriften ist ihm zu danken.

STUTTGART: Prof. *Dr. Wilibald Nagel*, ein fruchtbarer Musikschriftsteller — von ihm stammte der erste Aufsatz im ersten Heft der »Musik«, wie er auch später in unserm Organ, vornehmlich während seiner Wirksamkeit in Darmstadt, sich häufig vernehmen ließ — ist im Alter von 66 Jahren verschieden.

WIEN: *Hermann Grädener* ist im Alter von 85 Jahren verschieden. In Kiel geboren, kam er früh nach Wien, wo sich der alte Helmesberger seiner annahm. Er wurde Chormeister der evangelischen Kirche. Zwei Sinfonien, eine Sinfonietta und Kammermusik, von Brahms stark beeinflußt, sind seine Hauptwerke. Als Lehrer an der Musikakademie konnte er so manchen Tonsetzer heranbilden.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) für Orchester

Bartok, Bela: Rumänische Volkstänze f. Streichorch. bearb. v. A. Willner. Univers.-Edit., Wien.

Becce, Giuseppe: De profundis. Suite. Bote & Bock, Berlin.

Busch, Adolf: op. 39 Sinfonie (e). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Casella, Alfredo: Concerto f. Streichorch. bearb. (Erwin Stein). Univers.-Edit., Wien.

Elgar, Edward: The wand of youth. Suite I. Novello, London.

Maler, Wilhelm: op. 10 Konzert f. kl. Orch. mit Cembalo od. Klav. Schott, Mainz.

Maurice, Pierre: Das Tanzlegendchen. Tanzspiel. Tischer & Jagenberg, Köln.

Mjasskowskij, N.: op. 26 VIII. Sinfonie; op. 28 IX. Sinfonie. Univers.-Edit., Wien.
Milhaud, Darius: Aktualität. Musik zu einer Film-Wochenschau. Univers.-Edit., Wien.
Peeters, Emil: op. 2 Ciacona. Tischer & Jagenberg, Köln.
Perez, Lorenzo: Urwald-Sinfonie. Birnbach, Berlin.
Riesenfeld, Hugo: Suite domestica. Alberti, Berlin.
Satie, Erik: Cinq grimaces pour »Un songe d'une nuit d'été«. Univers.-Edit., Wien.
Schönberg, Arnold: op. 31 Variationen. Univers.-Edition, Wien.
Sibelius, Jean: op. 109 Der Sturm. Daraus: Vorspiel. Hansen, Kopenhagen.
Tapp, Franz: Märchenland. Suite. Bosworth, Leipzig.
Toch, Ernst: op. 48 Bunte Suite. Schott, Mainz.
Vidor, Emmerich (Saarbrücken): Variationen über ein eigenes Thema, noch ungedruckt.

b) Kammermusik

Abramskij, A.: Concertino f. Fl., Klar., Horn, Fag. u. Pfte. Russ. Staats-Verl.; Univers.-Edit., Wien.
Antoine, Franz: op. 52 Nachruf für 4 Hörner. Edition Vienna, Wien.
Bentzon, Jörgen: op. 15 Streichquartett. Hansen, Kopenhagen.
Bordes, Ch.: Divertissement p. Trompete et Piano. Rouart, Lerolle et Cie, Paris.
Brueckner, Hermann: Am Meeresgestade. Suite f. Klav., V., Br. u. Vcell. Allner, Dessau.
Glasunow, Alex.: op. 105 Elegie. Streichquartett. Belaieff, Leipzig.
Hennessy, Swan: op. 70 Trio (As) p. V., Flûte et Basson. Eschig, Paris.
Hoff, Joh. Friedr.: Die Breugnon-Suite f. V., Br. u. Vc. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Homann-Webau, Otto: Quo vadis-Suite f. Viol. u. Pfte. Grosch, Leipzig.
Ingenhoven, Jan: Drei Stücke f. Fl., Klarin. u. Fag. Tischer & Jagenberg, Köln.
Lopatnikow, Nikolai: op. 11 Sonate f. Vc. u. Klav. Russ. Musikverl., Berlin.
Rosslavetz, N.: Nocturne. Quintette p. Harpe, Hautbois, 2 Altos et Vcelle; 1. Quatuor à Cordes. Univers.-Edit., Wien.
Schirinsky, W.: op. 12 Quintuor p. Piano, 2 V., Alto et Vcelle. Russ. Staats-V., Moskau; Universal-Edit., Wien.
Schrattenholz, Leo: Tanzvisionen (Suite) f. Viol. u. Pfte. Stahl, Berlin.
Sokolow, N.: op. 45 Trio f. V., Br. u. Vc. Belaieff, Leipzig.
Soubeyran, E.: Les jogeux forestiers. Trio p. Piano, V. et Vc. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.
Thiebaut, René: Amours et paysages p. Viol. et Piano. Senart, Paris.
Toch, Ernst: op. 50 Sonate f. Violonc. u. Pfte. Schott, Mainz.
Woyrsch, Felix: op. 64 Quartett (Es) f. 2 V., Br. u. Vc. Simrock, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Alexandrow, Anatol: op. 33 Kleine Klaviersuite. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Ambrosius, Hermann: 6 Etüden f. Pfte. Fürstner, Berlin.
Blessinger, Karl: op. 25 Sonatine f. Klav. Bisping, Münster i. W.
Cropp, Walther (Pirmasens): Konzert für Bratsche (c) noch ungedruckt.
Delmas, Marc: Suite ancienne p. Piano. Cranz, Leipzig.
Dohnanyi, Ernst v.: Kadenzen z. d. Klavierkonzert in Es von Mozart, Köchel Nr. 365. Rozsavölgyi, Budapest.
Drdla, Franz: op. 225 Concertino (a) f. V. m. Klav. Bosworth, Leipzig.
Fühler, Max: 24 Künstler-Vortragsstudien f. Flöte. Zimmermann, Leipzig.
Gauss, Otto: op. 23 Introduction u. Fuge üb. die Choralintonation Salve regina f. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.
Gretschaninow, Alex.: op. 119 Das Großvaterbuch. 17 leichte Stücke f. Klav. Schott, Mainz.
Hubay, Jenö: op. 102 Czerdesszene Nr. 13 f. V. m. Orch. Part. etc. Simrock, Berlin.
Jacobsen, Maxim: 100 technische Paraphrasen über Kreutzers Etüden zur Ausbildung im Violinspiel. Bd. 1. Zimmermann, Leipzig.
Kickstat, Paul: Choralvorspiele f. d. Org. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Kobiljanskij, A.: Sechs Oktaven-Etüden f. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Kosa, György: Klein Jutta 12 Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.
—: Sonatina f. Vc.-Solo. Ders. Verl.
Laszlo, Alex.: Flip. Caprice f. Klav. od. f. 2 Klav. 4h. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Lopatnikow, Nikolai: op. 13 Deux danses ironiques p. Piano. Russ. Musikverl., Berlin.
Medtner, Nikolai: op. 49 Drei Hymnen an die Arbeit f. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Meulemans, Arthur: Réflexes; Sonatine. P. Piano. Senart, Paris.
Müller, Georg: op. 5 Tonstudien f. d. Böhmflöte. Schoof, Berlin.
Nikolaev, Leonid: op. 15 Sonate f. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Pfannschmidt, Heinrich: Weihnacht. Festpräludium f. Org. Oppenheimer, Hameln.
Poulenc, F.: Concert champêtre p. Piano. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.
Reuter, Fritz: op. 24 Ganz leicht. Kleine Klavierstücke in modernem Stil. Steingräber, Leipzig.
Ryelandt, Joseph: op. 49 Prélude et fugue p. Piano. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schrattenholz, Leo: Kleine Klavierstücke. Stahl, Berlin.
Séverac, D. de: En vacances p. Harpe. Vol. 1. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Szymanowski, Karol: op. 50 Mazurkas f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Tansman, Alex.: Sonate Nr. 2 f. Pfte. Schott, Mainz.

Teplow, P.: Deux Préludes p. Piano. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Toch, Ernst: op. 49 Kleinstadtbilder. 14 leichte Klavierstücke. Schott, Mainz.
Tscherepnin, Nik.: Vier Lieder mit Pfte. Belaieff, Moskau.
Weinberger, Jaromir: Böhmische Lieder u. Tänze f. Viol. u. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Weinschenk, Edda: Volkstänze der Landjugend. Beltz, Langensalza.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Emmanuel, Maurice: Salamine. Tragédie lyrique d'après les Perses d'Eschyle. Choudens, Paris.
Herrmann, Emil Alfred: Schneewittchen. Volksmärchenspiel. Tischer & Jagenberg, Köln.
Kodaly, Zoltan: Hary Janos. Singspiel. Univers.-Edit., Wien.
Malipiero, G. Francesco: Die Raben von St. Marco. Univers.-Edit., Wien.
Straus, Oscar: Der erste Beste. Operette. Drei-Masken-Verl., Berlin.

b) Sonstige Gesangsmusik

Andreae, Volkmar: op. 36 Höheres Leben f. Männerchor u. Blasorch. Hug, Leipzig.
Ansorge, Max: op. 33 Capistrano. Legende f. Bariton u. Pfte. Goerlich, Breslau.
Ansorge, Max: op. 35 Fünf Gesänge f. 4st. Frauenchor. Goerlich, Breslau.
Bach, Maria: Ricarda-Huch-Lieder. Leichte Lieder f. Ges. m. Pfte. Edition Vienna, Wien.
Bammer, Joh.: Neue Lieder nach alten deutschen Texten f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Behm, Eduard: op. 61 Lied der deutschen Waffenschmiede f. Männerchor m. Klav., Hammer u. Amboß. Amsel-Verl., Berlin-Schlachtensee.
Bittner, Julius: Bergreise, symphon. Dichtung für Männerchor u. Orch. noch ungedruckt.
Butz, Josef: op. 20 Altdeutsche Liedersuite nach alten Texten u. Weisen f. Männerchor. Butz, Godesberg.
Dvorak, Ant.: op. 32 Klänge aus Mähren, f. 4st. Frauenchor m. Pfte. bearb. v. E. Lendvai. N. Simrock, Berlin.
Eifler Volkslieder hrsg. v. H. Meges u. J. Zoumer. Diesterweg, Frankfurt a. M.
Gambke, Martin: op. 17 Vier Männerchöre. Eulenburg, Leipzig.
Graener, Paul: op. 86 Die Gesellenwoche. Variationen üb. ein altes Volkslied. op. 87 Deutsche Kantate. F. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.
Goedicke, A.: op. 38 Russische Volkslieder f. eine Singst., Pfte., V. u. Vcell. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Goehr, Walter: Ballade der Louetta Frink; Ballade des Herrn B. W. Smith f. Singst. u. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Herold, Rudolf: Schnitter Tod. Variationen üb. das geistl. Volkslied f. Männerchor. Ullrich, Godesberg.
Herrmann, Hugo: op. 61 Liedspiel f. 3st. Frauenchor. Hug, Leipzig.
Hirschberg, Walter: op. 26 Irene. Acht Lieder nach Klabundschen Gedichten; op. 27 Neun Klabundlieder; op. 28 Zarenlied. F. 1 Singst. m. Klav. Simrock, Berlin.
Kaun, Hugo: Hochsommernacht; Muttersprache; Der Weber. Männerchöre. Amsel-Verl., Berlin-Schlachtensee.
Kilpinen, Yrjö: 20 Lieder nach Gedichten von A. Oesterling; Weisen und Melodien nach Gedichten von Thor Cnattingius. Hansen, Kopenhagen.
Knab, Armin: Naturlieder f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Kreis, Otto: op. 21 Lieder der Natur. Gedichte von W. Dietiker. F. Männerchor. Hug, Leipzig.
La Presle, J. de: Apocalypse de Saint-Jean. Soli, Choeur et orch. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.
Lendvai, Erwin: op. 55 Der musikal. Freudenspiegel. Variierte alte lustige Lieder f. Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Marx, Karl: op. 8 Rilke-Kreis. 5 Lieder f. Singst. u. Klav. Tischer & Jagenberg, Leipzig.
Mayerhoff, Franz: Spruch. Trauungsgesang f. 4-st. Frauenchor. Oppenheimer, Hameln.
Mraczek, Jos. Gust.: Auferstehung. 2 Gedichte. F. Männerchor. Hug, Leipzig.
Nassauische Volkslieder, hrsg. v. Otto Stückrath. Diesterweg, Frankfurt a. M.
Rinkens, Wilhelm: op. 51 Heitere Dichtung alter Meister. F. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.
—: op. 56 Zwei ernste Gesänge f. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.
Rüter, Raimund: Singet leise. 14 schlichte Lieder f. Singst. u. Pfte. Schweers & Haake, Bremen.
Spitta, Heinrich: op. 15 Du edler Musikklang. Kantate f. Knaben- od. gem. Chor, Sopr.-Solo, Streichorch. etc. Schauenburg, Lahr.
Steineck, Fritz: op. 11 Altes Liedgut in neuer Bearbeitg. f. Männerchor. Augustin, Berlin.
Stürmer, Bruno: Zwei heitere Liebeslieder f. Männerchor. Schott, Mainz.
Szymanowski, Karol: op. 46 Slopievnie. 5 Gesänge m. Orch. Univers.-Edit., Wien.
Unger, Hermann: op. 57 4 Lieder f. gem. Chor. Tonger, Köln.
Weismann, Wilhelm: op. 12 Lieder u. Madrigale für Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Wendel, Ernst: op. 14 Sechs Männerchöre. Leuckart, Leipzig.
Wetz, Richard: op. 53 Ein Weihnachtsoratorium. Kistner & Siegel, Leipzig.
Windsperger, Lothar: op. 47 Requiem. Eine symphon. Totenmesse f. gem. Chor, 4 Solost., Orch. u. Org. Schott, Mainz.
Woyrsch, Felix: op. 67 Lieder u. Gesänge m. Pfte. Simrock, Berlin.

III. BÜCHER:

Adler, Guido: Der Stil in der Musik. I. 2. durchgeseh. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Bellarmino, A.: Elementi principali per la traduzione dall' orchestra alla banda e alla fanfara. Selbstverl., Bologna.

Boschot, Adolphe: Le mystère musical. Plon, Paris.
Cocchiara, G.: L'anima del popolo italiano nei suoi canti con musiche popolari, raccolte da F. B. Pratella. Hoepli, Milano.
Erpf, Hermann: Harmonielehre in der Schule (Musikpädagogische Bibliothek 7). Quelle & Meyer, Leipzig.
Faller, Max: Joh. Friedr. Reichardt und die Anfänge der musikal. Journalistik. Bärenreiter-Verl., Kassel.
Feller, Karl Gust.: Orgel und Orgelmusik. Ihre Geschichte. Filser, Augsburg.
Fischer, Martin: Die organistische Improvisation im 17. Jahrhdt. Bärenreiter-Verl., Kassel.
Gastoué, Amédée: La vie musicale de l'église. Blond & Gay, Paris.
Gatz, Felix M.: Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der dtsch. Musik-Ästhetik mit Einführung u. Erläuterungen (Aesthetische Dokumente Bd. 1). Ferd. Enke, Stuttgart.
Goetschius, Percy: Masters of the Symphony. O. Ditson Company, Boston.
Graupner, Friedrich: Das Werk des Thomaskantors Joh. Schelle. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Herriot, Edouard: La vie de Beethoven. Gallimard, Paris.
Heywang, Ernst: Das Volkslied in der Landschule. Beyer & Söhne, Langensalza.
Hitzig, Wilhelm: Tonsystem und Notenschrift. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Hussey, D.: Euridice or the nature of opera. K. Paul, London.
Isaacson, C. D.: Face to face with greath musicians. Appleton, London.
Killer, Hermann: Die Tenorpartien in Mozarts Opern. Ein Beitrag zu Geschichte und Stil des Bühnengesanges. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Mac Master, Henry: La folie de Robert Schumann. N. Maloine, Paris.
Mahling, Friedrich: Edmund Schröder, ein zeitgenössischer Komponist. Helios-Verl., Münster i. W.
Mahrenholz, Christhard: Die Orgelregister. Ihre Geschichte und ihr Bau. Bärenreiter-Verl., Kassel.
Mason, Dan. Gregory: The dilemma of American music and other essays. Macmillan, London.
Meyer, Hermann: Richtig denken — richtig singen. G. W. Dietrich, München.
Oberborbeck, Deutsch und Musikunterricht mit besonderer Berücksichtigung der höheren Schulen. (Musikpädag. Bibliothek 6). Quelle & Meyer, Leipzig.
Opienski, H.: La musique Polonaise. Gebethner & Wolf, Warschau und Paris.
Ortmann, Otto: The physiological mechanics of Piano technique. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London.
Osthoff, Helmuth: Adam Krieger. Neue Beiträge z. Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhdt. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Prunières, Henry: La vie illustre et libertine de Jean Bapt. Lully. Plon, Paris.
Reinecke, Wilhelm: Das Sänger-A-B-C. Bausteine zur Bildung, Pflege und Erhaltung der Singst. Dörffling & Franke, Leipzig.
Roggeri, E.: Schubert. La vita, le opere. Bocca, Torino.
Rosenthal, E.: The story of Indian music and its instruments. Kegan Paul etc., London.
Rouard, Edouard: La voix dans le chant. Heugel, Paris.
Rühlmann, Franz: 10 Jahre Oratorien-Verein in Kiel 1919/29. Mühlau, Kiel.
Rupp, E.: Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst. Benziger & Co., Einsiedeln.
Salerno, F.: La donne Pucciniane. Trimarchi, Palermo.
Scherchen, Hermann: Lehrbuch des Dirigierens. J. J. Weber, Leipzig.
Schmidl, Carlo: Dizionario universale dei musicisti. Sonzogno, Milano.
Schuch, Karl: Die einfachen und zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel. Leuschner & Lubensky, Graz.
Schultz, Helmut: Führer durch das musikwissenschaftl. Instrumenten-Museum der Univers. Leipzig. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Simon, Edmund: Geschichte der Kantorei-Gesellschaft von Lommatzsch 1560—1928. Heyde, Lommatzsch.
Steinitzer, Max: Pädagogik der Musik. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Stradal, August: Erinnerungen an Franz Liszt. Haupt, Bern.
Subirá, José: La Tonadilla escenica. Tomo I. Tipografia de Archivos, Madrid.
Tetzel, Eugen: Das Problem der modernen Klaviertechnik. 3. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Varró, Margit: Der lebendige Klavierunterricht, seine Methodik u. Psychologie. Simrock, Berlin.
Vermeil, Edmond, Beethoven. Rieder, Paris.
Weigl, Bruno: Handbuch der Violoncell-Literatur. 3. umgearb. u. ergänzte Aufl. Univers.-Edit., Wien.

Diese Bibliographie wird aus Raummangel vom Januar ab nicht mehr veröffentlicht werden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38.
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg.
Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

BACH-PRÄLUDIUM

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Er ist das Hauptthema der Tonkunst, das, in der Zeit der Barocke und der Fuge, verkleinert gesehen, später in der Fuge der Zeit eine Vergrößerung annahm, bis ins Unheimliche.

Der Leipziger Rat beruft ihn zum Thomaskantor faute de mieux, da man den »besseren« Graupner nicht haben kann. In Hamburg wird ihm ein Schieber vorgezogen, der 4000 M. für die Stelle zahlt, für die Bach nur sein Genie mitbringt. Der Mizlersche Nekrolog (1754) nennt Bach, den ersten und einzigen, als neunten unter zehn deutschen Meistern. Friedrich Rochlitz streicht im Wohltemperierten Klavier ein paar Fugen an, die ihm zusagen, dann immer mehr, zuletzt alle. Eine typische Geste.

Beethovens ewig zitiertes Wort vom Meer ist der erste mutige Reflex einer beglückend empfundenen Vergrößerung, die Schau der elementaren Bedeutung. Mit Mendelssohn kommt die Bach-Auferstehung, der Koloß entsteigt seinem Grab, die Gesamt-Ausgabe faßt in 50 Bänden nur ein Bruchstück seiner Trächtigkeit, denn er hat weniger Musik geschrieben als getragen.

Bülow prägt das Wort vom Erzvater, Mahler in Hamburg badet sich nach jedem Theaterdienst in einem Bach-Werk gesund. Die sittliche Ausstrahlung beginnt. Der moderne Mensch, zynisiert vom Betrieb, erlebt an Bach seine Veranständigung, soweit sie möglich ist, die Zweck- und Brutalitätsseele eine schamhafte Ahnung vom Idealismus.

Es gibt Unsentimentale, die eine Bachsche Fuge erhebt wie ein moderner Glas-Stahl-Beton-Bau; Romantiker, die darin einen Kosmos menschlicher Affekte, Spiegelung der Lebenswirrnis sehen, Biologen, die darin Wundern begegnen wie im harmonischen Querschnitt durch ein Fruchtgehäuse, Religiöse, die in der Chromatischen Fantasie und Fuge, in der Matthäuspassion, im Magnifikat und der h-moll-Messe denselben Drang des Protoplasmas ins Übersinnliche erleben wie in der Faustdichtung, im Jüngsten Gericht des Michelangelo, im Eisgipfel der Marmolata. Schöpfungsnähe.

Das deutsche Volk, das mit der Scheue Parsifals, zaghaft und kleingläubig nahte, brauchte verhältnismäßig lange Zeit, um diese Manifestation seines eigenen Geistes glücklich überschauert zu empfangen: zwei Jahrhunderte. Aber ist dies eigentlich nicht wenig? Die unvergleichlich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag . . .

* * *

Ein älterer Bachbiograph zeichnet mit romantischen Farben das Bild des kleinen Johann Sebastian: wie ihn sein Vater »den stillen Waldweg nach

Süden hinaufgeführt«, wo die Wartburg liegt, und wie dann der Kleine »die Blicke ins grünende Land schweifen ließ, über die anmutigen Bergketten und die lauschigen Täler, aus denen leis mit dem Morgenwind das Geläute der Herdenglocken emporklang ...« Ja aus manchem der bachischen Tonwerke hört der Biograph den Nachhall »des zauberischen Waldlieds, das ihm die rauschenden Föhren am Rennsteig gesungen ...«

Das klingt sehr idyllisch und macht der Natur als Geburtshelferin ein hübsches Kompliment. Aber ich halte das Gegenteil für wahr. Bach wäre Bach geworden, auch wenn er nie ein »lauschiges Tal« gesehen, wenn er bloß zwischen zwei Feuermauern gelebt hätte. Das Genie braucht keine Föhren, und es scheint, diese deutschen Ebenen, die seinem Leben als Szenerie dienten, die fränkische mit ihren Fachwerkhäuschen, die um Leipzig mit ihrer Trostlosigkeit — ich will ihr aber keineswegs nahetreten — diese Flächen besaßen eine segnende Reizlosigkeit. Denn diese Landschaften sind nicht fraulich gerundet und gebuchtet, nicht verführerisch und halkyonisch ausgestattet wie die weinselige Wiener Voralpengegend; sie haben vielmehr strenge, den Menschen in sich selbst zurückscheuchende Mienen, binden alles Schwärmende der Seele zur Ordnung, sammeln alles Zentripetale zu betrachtendem Fleiß. Auf diesen Ebenen aber wuchtet das Hochgebirge Bach. Überhaupt wird der Mensch des 17., des 18. Jahrhunderts, gefangen noch von mittelalterlich-antiken Vorstellungen, erst durch Hallers »Alpen«, 1729, durch Saussure, Goethe, Rousseau zur sentimentalen Naturbetrachtung befreit, und die Naturwut des modernen Asphaltmenschen, sich mit allen Wurzeln im Waldboden wieder anzusaugen, ist dem Kleinstadtmenschen der Bachzeit vollkommen fremd. Der Pietismus verträgt und liebt den vier- und mehrstündigen Aufenthalt am Kirchensonntag, hört eine Passion mit vergnügter Ausdauer — man könnte sie fast sportlich nennen — während im modernen Weekendmenschen der Zwiespalt kämpft: Andacht hier oder auf einem Schneegipfel? Schlage doch, gewünschte Stunde!

Es scheint, die Determination des Genies bereitet einige geographische Schwierigkeiten — der gleiche deutsche Boden hat ja einen Gotiker wie Bach, einen Vulkan wie Wagner emporgeschleudert — und einzig und allein Goethe, der sich unter den deutschen Musikschriftstellern noch immer keinerlei unbezweifelte Stellung erringen konnte, Goethe hat als erster die Lokalität des Bachschen Geistes richtig und unumstößlich bestimmt: »Es ist, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte ...«, ein Wort, das, lest es nur genau!, dieser Kunst den ihr gebührenden überörtlichen Raum anweist. Im übrigen: Ignorabimus. Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

Als Bach, 37 Jahre alt, das Wohltemperierte Klavier, ersten Teil schreibt, sitzt sorgenüberschauert in der Burg zu Wien Carolus der Sechste, deutscher Kaiser. In seinen Musestunden ist des Reiches Imperator auch Kapellmeister, aber hat er welche? Zwar die Entente von 1722, es ist die Quadrupel-Allianz,

garantiert Österreich alle Länder, die es im Utrechter Frieden erwarb — Mailand, Neapel, Sardinien, die Niederlande — zwar Prinz Eugen von Savoyen ist tapfer und erobert Belgrad, einen Teil von Serbien, das Temesvarer Banat — und doch bohrt im Manne auf dem Thron die Sorge: es wird nicht halten. Er besitzt keinen Sohn, er stiftet die ungeheure Ländermasse seiner Tochter, baut die Zukunft auf ein Stück Papier, atmet befreit, als seiner Räte Scharfsinn die Pragmatische Sanktion ersann, das Fundament der Reichsmacht. Zweihundert Jahre später ist nichts mehr davon da. Zerstoben die Macht, wertlos Pergament und Siegel. Doch die Noten, die des Kaisers kleiner Kollege, der köthensche Kapellmeister Bach, schrieb, sind geblieben, werden bleiben. Zwar kennt man nicht das Original — die Urhandschrift des Mysteriums ist verschollen — und die Abschriften haben wechselvolle Schicksale, eine verirrt sich nach Pest, macht eine Donauüberschwemmung mit, eine andere kommt durch Clementi nach London ins British-Museum, andere liegen in Zürich, in Berlin — aber dennoch wurde das Wohltemperierte Klavier das Grundgesetz der modernen Musik, sozusagen seine pragmatische Sanktion, ein Triumph des deutschen Geistes, dem man zwar die Füße fesseln, aber nicht den Griff zu den Sternen verwehren kann.

* * *

»Was bleibt ...?« Diese peinliche Frage stellt ein deutscher Gelehrter, Eduard Engel, einem Buch voran, das das Schrifttum aller Völker mit dem Sieb untersucht. Was bleibt? Von den gehäuften Namen kaum ein Dutzend. Vom großen Ruhm ein matter Abglanz, von Sensationen nur ein Titel. Von langen Epen nur ein Satz, von Dramen nur ein Wort, oft weiß man nicht, zu welchem Buch ein Satz, zu welchem Grab ein Wort gehört. Langweile wurde, was entzückte, und dem Sturz der Zeit widerstanden nur die Urgebirge.
Ein Friedhof ist dies Buch. In seiner Erde ruhen auch die Zeitgenossen Bachs. Was sagen uns noch Bodmer, Gottsched? Was selbst Klopstock? (»Sing unsterbliche Seele der sündigen Menschen Erlösung«. Wie geht es weiter? Welches ist der letzte Vers?) Zögernd naht man mit der Schicksalsfrage den Musikern der Bach-Zeit. Wer ist geblieben außer Händel? Wer? Die beiden Graun? Der hochberühmte Telemann mit hunderten von Werken? Oder Blümner? Wer? Nur einer lebt: der kleine Postbeamte, der Leipziger Picander, der Bachsche Librettist.
Bach aber wurde Gegenwart. Der Zeitgenosse Bach eine Kraft, die ungekannt und ungesehen in die Poren der Musik dringt als Lebensstoff, als fließendes Kulturelement. Es wirkt der Chortechniker Bach, der Tragiker (»Bestelle dein Haus, denn du mußt sterben«), der Humorist (Abschieds-Capriccio mit den jaulenden Tanten), es wirkt der Melodiker, der Dramatiker, der Kolorist, der Deklamator, der Phantastiker; der ganze Makrokosmus

Bach wirkt fort auf andere Welten, ein lebendiges Gestirn, das fremde Bahnen mitbestimmt.

Er hat die Herzensromantik Schumanns vor Schumann gekannt, die Parsifalhieratik vor Wagner, die Wortempfindlichkeit des Tons vor Wolf und Schubert. Wie Bach die Erde beben, die Träne fließen, die Fischer fischen, wie er Angst und Ingrimm, Demut, Buße, Zorn und Freude jauchzen und schauern läßt, das waren Findungen, die das Schicksal der Musik bestimmten.

So kommt es, daß die Moderne in Bach weder die Maschinenhalle affektloser Kombinationen, noch eine konservierte Ruine wie den Augustusbogen und das Kolosseum erblickt, sondern das All der Musik, und als Lehrling dürstend zurückkehrt zu jener Spitzenleistung seiner Polyphonie, die sich in der unerreichten Kunst des Linearen offenbart.

* * *

Dem wundergesegneten deutschen Boden entsproß die Familie Bach, deren größter Sohn nur eine Generation nach dem Westfälischen Frieden geboren wird, als sei die Zerpflügung und Zerfleischung des deutschen Leibes Vorbedingung für ein Wunder gewesen. Aus dem Blut von Stadtpfeifern und Organisten wuchs dieser gottverbundene Choralsänger, der durch sein gläubig Herze unser Chaos zur Ruhe bändigt, und uns, die Märtyrer, die Hampelmänner der irdischen Dinge, mit der Heilandstimme tröstet:

Befiel du deine Wege
Und was dein Herze kränkt
Der allertreusten Pflege
Dess, der den Himmel lenkt ...

Bach hat zahlreiche Söhne hinterlassen, mehr als die Musikgeschichte gewöhnlich wahrhaben will. Nicht nur Friedemann, den genialen Lumpen, nicht nur Philipp Emanuel, Christoph und Christian, der berühmter wurde als sein Vater — Bach hatte auch einen Sohn Altnikol, einen Sohn namens Forkel, einen andern namens Felix Mendelssohn, lang nach ihm geboren. Wieder andere Bach-Söhne hießen Spitta, Albert Schweitzer oder Johannes Brahms und Anton Bruckner. Man darf sich nicht beirren lassen, weil sie andere Familiennamen tragen, auch von Richard Wagner gibt es solche Söhne, von Plato und von Kant, obwohl die beiden nie ein Weib besaßen. Die körperliche Zeugung ist nicht maßgebend, die Natur ist kapriziös bei großen Männern ... aber sehe ich zur Osterzeit in dichtgefüllten Konzertsälen die Tausende, die in der Relativität der Zeit zu Bach zurückgefunden, so denke ich, auch sie gehören der Familie an, die er wachsend hinterließ als

Empfänger seines Geistes, der zeugend über alle Fernen der Kultur eine große Kette spinnt.

* * *

»Ich glaube an Gott, Mozart, Beethoven, Michelangelo und die ewige Schönheit . . .« Es gibt kein ergreifenderes Künstlerbekenntnis als das des sterbenden Dubedat in Shaws Komödie. Aber es ist unvollständig. »Ich glaube an Bach meinen Vater, und an Bach meine ewige Heimat!«

HOMOPHONE GROSSRHYTHMIK IN BACHS POLYPHONIE

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Was uns an der Polyphonie im eigentlichen Sinne Freude macht, ist das Zusammenhören verschiedenartig nebeneinander geführter Tonlinien, wobei das Erfassen ihres räumlichen Abstandes größeres Vergnügen auslöst, als die Beachtung des rhythmisch-formalen Fortgangs des ganzen Stückes in der Zeit. Daher hat man in der Hochblüte der polyphonen Kunst im 15. und 16. Jahrhundert auf rhythmische Formgebung weniger Wert gelegt als zur Zeit Mozarts und Beethovens. Wohl hat Riemann in den paraphrasierten Kirchenliedern, beispielsweise in Dunstaples »Veni sancte spiritus«*), fesselnde Formungen herausgeschält, wohl hat Orel der Architektonik in den Musikstücken der Trienter Codices erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet**), man kann aber doch nicht leugnen, daß durch die weitgestreckte Melismatik der kadenzierenden Stimmen, durch die Verschleierung der Zäsuren, durch die Zerdehnung der Cantus firmi bis zu kaum noch zusammenfaßbaren »Pfundnoten«, endlich durch die gerade den Reiz der niederländischen Polyphonie bildende »schwebende« Akzentuierung, bei welcher die Schwerpunkte in den verschiedenen Stimmen in verschiedenen Augenblicken eintreten, ein in der Zeit einheitliches Schwingen in den Werken jener Musikepoche regelmäßig nicht aufkommen konnte. Das Wesen des rhythmischen Schwunges in einem Tonwerke zu enthüllen, war erst der Homophonie vorbehalten, die um 1600 herum mit Macht den Musikstil wieder ergriff, nachdem sie schon im 6. und 12. Jahrhundert hohe Blütezeiten der einseitigen Melodik hervorgebracht hatte***). Denn Melodie an sich, sei sie nun wirklich einstimmig

*) Vgl. H. Riemann, Handb. d. Musikgesch., II, 1, S. 114 ff.

**) Alfred Orel, Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert. Studien z. Musikwissenschaft. 7. Heft.

***) Über diese erstaunlich merkwürdige regelmäßigen Wiederkehren vgl. Alfred Lorenz: Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Berlin, Max Hesses Verlag. 1928.

oder begleitet, ist genötigt, ihren inneren Zusammenhang durch rhythmische Hervorhebung der nacheinander, also in der Zeit, auftretenden Schwerpunkte herzustellen. Daher bildet diese neue Epoche den rhythmischen Bau der Melodie immer mehr aus, bis sie schließlich in der Achttaktperiode der Klassik ihren klarsten Ausdruck findet.

In Johann Sebastian Bach haben wir das überragende Genie vor uns, das einerseits, den Zug der Zeit verstehend, in Arie, im schlichten Choral, in homophon gesetzten, sogenannten madrigalesken Chören, in Suite, Partita, Solosonate und Instrumentalkonzert die Homophonie aufwärts führt, andererseits aber an der seinen Zeitgenossen bereits „altmodisch" erscheinenden Polyphonie zähe festhält, die ihm von langen Generationen her gleichsam im Blute lag. Läßt er diese auch in seine göttlichsten Werke ausströmen, die uns bis ins tiefste Innere erschüttern, so ist es doch irrig, wenn ihn heutige Konzertbesucher und junge Musiker, die sein stupendes Können bewundern, weil sie selbst vom Kontrapunkt in seiner Echtheit nichts verstehen, ganz einseitig nur als Polyphoniker im Sinne der Gotik feiern wollen. Wohl gibt Bach in der virtuosen Handhabung der polyphonen Künste den größten Niederländern nichts nach; nicht das ist es aber, was den Werken unseres Großmeisters die fabelhafte Eindruckskraft verleiht, die wir staunend bewundern. Vielmehr beruht diese auf dem *rhythmischen Schwung*, der sich aus dem *homophonen* Empfinden heraus des Fortgangs auch der polyphonen Stücke des Meisters sieghaft bemächtigt hat. Dies zu beweisen bedürfte es der Untersuchung sämtlicher polyphonen Werke Bachs. Hier kann ich den Reichtum der Bachschen Formen nur ahnen lassen, indem ich einige der bekanntesten Stücke formal betrachte.

Es ist dazu zu wissen nötig, daß sich sämtliche Musikformen auf vier Typen zurückführen lassen*): 1. Wiederholung eines Gleichartigen: A A′ (A″ A‴ usf.) = Strophenform (= Variationenform). 2. Fortspinnung von zwei gleichartigen Anläufen durch etwas Steigerndes oder Gegensätzliches: A A B (in der deutschen Dichtung »Stollen, Stollen, Abgesang« genannt) = Barform. Oft kehrt hier der Abgesang in die Stimmung des Anfangs zurück. Diese Abart der Barform nenne ich Reprisenbar (A A B A). 3. Nach der Aufstellung eines musikalischen Gedankens oder Satzes tritt sogleich ein gleichwertiger Gegensatz ein, worauf das Erste wiederkehrt: A B A (Hauptsatz, Mittelsatz, Hauptsatz) = Bogenform. Diese kann durch Erweiterung nach dem Schema A B C D C B A zur »vollkommenen Bogenform« werden oder durch Häufung zum »Rondo« (A B A C A). 4. Ein Element bildet sogleich eine Fortspinnung, hält aber dann diese durch Wiederholung fest, anstatt zum ersten zurückzukehren: A B B (Aufgesang, 1. und 2. Nachsatz) = Gegenbar.

*) Ich habe das in meinem Werke „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" (Berlin, Max Hesses Verlag) zunächst für Wagner ausgeführt. Die dort gewonnenen Begriffe gelten aber allgemein für jede Musik.

Alle diese Formtypen, die den Rhythmus der Musik darstellen, treten in den kleinsten Elementen zutage, können sich aber durch Aneinanderreihung und Potenzierung zu den größten Ausmaßen steigern.

Vergegenwärtigen wir uns nun in dieser Betrachtungsweise einige Werke Bachs.

Die *Choralfantasien*, deren es bei Bach eine gewaltige Menge gibt, beginnen jedesmal mit einem ziemlich verwickelten Gewebe polyphoner Stimmen. Sowie aber die Choralmelodie dazutritt, sinkt sogleich dieses ganze Stimmengeflecht zu einer Begleitung herab, die die sieghafte Melodie bloß um so strahlender emporhebt. Es ist klar, daß die sich über das Ganze ausbreitende Choralstrophe dem gesamten Stücke seine Form aufprägt. Da die meisten protestantischen Choräle in der von den Minnesängern gepflegten, von den Meistersingern erhaltenen und von der volksliedfreudigen Reformation aufgegriffenen Form des »Bares« stehen, haben also diese Stücke fast alle »Barform«. Man denke an die ersten Chöre der Kantaten »Wachet auf, ruft uns die Stimme« oder »Ein' feste Burg ist unser Gott« oder an den Anfangs- oder Schlußchor des I. Teils der Matthäuspassion. Auch ohne Noten kann man sich das klar machen, wenn man beispielsweise die Melodie des Lutherliedes an seinem Geiste vorüberziehen läßt und sich vergegenwärtigt, wie sich das polyphone Gewebe der Chorstimmen darein verkräuselt:

Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen;	I. Stollen.
Er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen.	II. Stollen. (Auch die ganze polyphone Begleitung wird unverändert wiederholt.)
Der alte, böse Feind mit Ernst er's jetzt meint, groß' Macht und viel' List sein' grausam' Rüstung ist; auf Erd' ist nicht sein's Gleichen.	Abgesang. (Die letzte Zeile ist eine Reprise aus der Stollenmelodie. Daher hier auch die polyphonen Motive des Anfangs wiederkehren.)

Diesem großartigen Chore drückt also einzig die Melodie ihre Form (Reprisenbar) auf, trotzdem sie hier ohne Worte, rein instrumental in kanonischer Doppelung von Trompete und Orgelbaß hereingeschmettert wird. Meistens wird ja die Choralstrophe von einer der Chorstimmen mit Text vorgetragen, immer aber wird die vom anderen Chorteil ausgeführte Polyphonie zur Magd der krönenden Melodie. Selbst im Eingangschor der Matthäuspassion, wo das polyphone Element sogar mit anderem Text und doppelchörig dem Choral entgegentritt, zwingt diese Melodie dem ganzen Musikstück seine rhythmischen Zäsuren und damit seine Form auf, nur wird hier das ganze Musikstück durch Einleitung und eine gleichartige Coda noch bogenförmig umrahmt.

Aus den *Motetten* greife ich das eindrucksvolle Werk »Jesu, meine Freude« heraus. Das Kirchenlied Johannes Francks, zwischen dessen sechs Strophen sich freie Kompositionen über Bibeltexte schieben, würde eine Rondoform

ergeben. Doch hat Bach diese noch reizvoller gestaltet, indem er sich die einzelnen Teile nach Art eines »vollkommenen Bogens« entsprechen läßt. Die Bauart der ganzen Motette wird durch folgenden Aufriß klar:

Teil	Charakter	Takt	Form	Gliederung	Tonart
1. I. Choralstrophe, ganz schlicht $^4/_4$			Bar:	1. St. 6 Takte 2. St. 6 „ Abg. 7 „	e-moll
2. Freier Chor $^3/_2$ potenzierter Bar:				1. St. (barförmig: 8 + 8 + 20) 2. St. („ 8 + 8 + 13) Abg. (Fugato: 20 Takte)	e — h h — eV e — E
3. II. Choralstrophe	Begleitung in ruhigen Achteln Cantus firmus im Sopran »Jesus will mich decken«	$^4/_4$	Bar:	1. St. 6 Takte 2. St. 6 „ Abg. 7 „	e-moll
4. Terzett (Frauenstimmen) $^3/_4$			3teilig	9 Takte 10 „ 5 „	e — h
5. III. Choralstrophe	Heftige Variation der Choralmelodie »Trotz, trotz ...«	$^3/_4$	Bar:	1. St. 16 Takte 2. St. 21 „ Abg. 26 „	e-moll
6. Doppelfuge mit Coda		$^4/_4$	All°, Bogen:	HS. I. Thema 16 MS. II. Thema e 4 HS. I+II. Thema 16	G-dur
		$^4/_4$	Andte, Bar:	7 Halbtakte (Sopran) 7 Halbtakte (Baß) 10 Halbtakte	h-moll
7. IV. Choralstrophe	Heftige Variation der Begleitstimmen »Weg, weg, weg ...«	$^4/_4$	Bar:	1. St. 6 Takte 2. St. 6 „ Abg. 7 „	e-moll
8. Terzett (Männerstimmen u. Alt) $^{12}/_8$			Gegenbar:	Aufg. 19 Halbtakte 1. NS. 11 „ 2. NS. 11 „	C-dur
			Übergang	4 Halbtakte	aV
9. V. Choralstrophe	Begleitung in ruhigen Achteln Cantus firmus im Alt »Gute Nacht«	$^2/_4$	Bar:	1. St. 36 Takte 2. St. 33 „ Abg. 37 „	a-moll
10. Freier Chor $^3/_2$ Bar:	(dem ersten Stollen von Nr. 2 gleich)			1. St. (wie in Nr. 2) 8 Takte 2. St. (variiert und transp.) 9 „ Abg. (wie in Nr. 2) 24 „	e G e — E
11. VI. Choralstrophe, ganz schlicht $^4/_4$			Bar:	1. St. 6 Takte 2. St. 6 „ Abg. 7 „	e-moll

Wie man sieht, ist der formale Aufbau dieser Motette*) von unbeschreiblicher Schönheit. Aber auch die modulatorische Bewegung ist weise disponiert. Die erste Hälfte bewegt sich fast nur in der Tonika mit einigen dominantischen Ausweichungen. Erst in der Mitte des Stückes wird die Tonika- Parallele stark in Anspruch genommen und in der Moll-Dominante geschlossen. Die zweite Hälfte der Motette nimmt aber in ihre Mitte längere Ausweichungen in das subdominantische Gebiet, so daß dann der Schluß in der Tonika eine Empfindungssteigerung hervorbringt. Die Versetzung der V. Choralstrophe nach a-moll geschah nicht, wie Spitta meint**), weil Bach »den Cantus firmus in den Alt legen wollte«, sondern er mußte ihn dem Alt zuerteilen, weil er die Strophe in a-moll haben wollte und dadurch im zweiten Teil der Motette eine gleichsam riesige Plagalwirkung erzielte, wie sie später auch Bruckner liebte.

*) Auf ihn hat schon Otto Baensch (Z. f. M. W. 1927 S. 600) aufmerksam gemacht.
**) Vgl. H. Spitta. J. S. Bach. Bd. II, S. 431.

Man braucht die schöne Formgebung Bachs nicht in den großen Werken allein zu suchen. Schon in den kleinsten Stücken, wie z. B. in den *Inventionen*, kann man bewunderungswürdigen Aufbau beobachten*). Ich greife die V. Invention (Es-dur) heraus, welche ein dreifach potenzierter Bar ist. Man lernt daraus, daß schon Bach es liebte (was später Wagner zur Steigerungstechnik ausnutzte), den zweiten Stollen in eine andere Tonart (Dominante oder Terzverwandte) oder wenigstens auf eine andere Stufe zu versetzen. Außerdem tritt natürlich jedesmal Stimmenwechsel ein, ein Beweis, daß sich schon durch die Werke jener Polyphonie die von Wagner so genannte »unendliche Melodie« schlingt. Die Abgesänge, die hier aus dem Prinzip der »Fortspinnung« oder aus dem der Motivverarbeitung entstehen, können entweder »geschlossen« sein, wenn sie kadenzieren, oder »offen«, wenn sie modulieren und gleichzeitig zu einem nächsten Abschnitt überleiten. Solche Stellen (Takt 9—11 oder Takt 20—22) aber »Zwischenspiele« zu nennen, ist falsch, sind sie doch deutlich aus demselben Material gewachsen, wie das Thema. Ich stelle die Invention in meiner Art hin:

Motiv in Es (Oberstimme)	St. 1	St. 4	I. Groß-Stollen (11)
„ erhöht	St. 1		
Fortspinnung	Abg. 2		
Motiv in B (Stimmen	St. 1	St. 4 (D)	
„ erhöht vertauscht)	St. 1		
Fortspinnung	Abg. 2		
Häufung des Motives aufsteigend modulatorisch »offen«		Abg. 3	

Motiv in c (Unterstimme)	St. 1	St. 4	II. Groß-Stollen (11)
„ erhöht	St. 1		
Fortspinnung	Abg. 2		
Motiv in f (Stimmen	St. 1	St. 4 (S)	
„ erhöht vertauscht)	St. 1		
Fortspinnung	Abg. 2		
Häufung des Motives absteigend modulatorisch »offen«		Abg. 3	

Motiv in f beginnend, 2mal (Oberst.)	St. 2		Groß-Abgesang (10).
„ in As „ „ (Unterst.)	St. 2		
Ganzes Thema (wie anfangs) mit Kadenz in Es	St. 1, St. 1, Abg. 4	Abg. 6	

Genau den gleichen Aufbau hat die 15. dreistimmige Invention (Sinfonie) in h-moll:

Hauptmotiv in h	St. 1	St. 3	I. Groß-Stollen (13)
„ (Dom.)	St. 1		
Figuration	Abg. 1		
Dasselbe mit vertauschten Stimmen	St. 1, St. 1, Abg. 1	St. 3	
Fortspinnung in 2 doppeltaktigen Sequenzen	St. 2, St. 2	Abg. 7	
Figuration gehäuft	Abg. 3		
Kadenz in D (Tp)			

Hauptmotiv in D	St. 1	St. 3	II. Groß-Stollen (13)
„ (Dom.)	St. 1		
Figuration	Abg. 1		
Hauptmotiv in A	St. 1	St. 3	
„ (Dom.)	St. 1		
Figuration	Abg. 1		
Fortspinnung in 2 doppeltaktigen Sequenzen	St. 2, St. 2	Abg. 7	
Dasselbe m. Umkehrung des Kontrasubjekts u. Kad.	Abg. 3		
Kadenz in h (T)			

Figuration	Auftakt und 2	6	Groß-Abgesang (12) [zweistrophig]
Hauptmotiv zur Dom-Sept führend. 𝄐	4		
Figuration	2	6	
Hauptmotiv zur Kadenz in h führend	4		
Vollkadenz in h (T).			

*) Über die Inventionen war vor einigen Jahren eine Arbeit im Gange, deren vom Verfasser mir mitgeteilten Teile zu den schönsten Hoffnungen berechtigten. In den Formfragen meinen Anschauungen folgend, hatte der Verfasser die hier besprochene Invention in dem gleichen Sinne wie ich gedeutet. Leider ist mir vom Erscheinen dieser sehr empfehlenswerten Arbeit nichts bekannt geworden.

Wenn ich hier aus den Inventionen und Sinfonien zwei Barformen herausgehoben habe, so will ich damit nicht den Eindruck erwecken, als wären *alle* so gebaut. Vielmehr sind andere Typen ebenso häufig. Sehr leicht erkennbar ist beispielsweise die Zweistrophigkeit in der 9., 11. und 15., die Bogenform in der 3. und 4. Invention. Natürlich sind Reprisen immer variiert.
Man glaube nun nicht, daß diese auf rhythmischem Zeitgefühl beruhende Formkunst Bachs, vor den Gipfelwerken polyphoner Kraft, den Fugen, Halt macht. Freilich betrachtet man diese meist nur vom rein polyphonen Standpunkt der Stimmenverwebung und unterscheidet nur ganz äußerlich »Durchführungen« und »Zwischenspiele«, als ob nicht gerade manche Durchführung organisch in eine Fortspinnung ausliefe, oder umgekehrt eine zunächst unthematische Stelle durch das aus ihr in einem Zug herauswachsende Thema gekrönt werden könnte. Der Zuhörer kann, selbst wenn ihm die Anzahl der Stimmen bekannt ist, doch nicht merken, wann beispielsweise eine unvollständige Durchführung zu Ende ist, was man nur auf dem Papier *sieht*! Das wahre Musikempfinden geht aber vom *Hören* aus. Beim Musikgenuß erfühlt man den Pulsschlag des Stückes im Takt, seine Atemzüge in den melodischen Phrasen und seine formalen Wellen in den harmonischen Kadenzen, die (bewußt oder unbewußt) unsere Seele erregen. Ich möchte hier auf eine im Bachjahrbuch 1927 erschienene Arbeit von Marc-André Souchay, »Das Thema in der Fuge Bachs«, aufmerksam machen. Der Verfasser hat sämtliche 165 Instrumentalfugen Bachs analysiert, klassifiziert und in eine übersichtliche Darstellung gebracht, in der jeder Themeneinsatz nach Bauart und Harmoniebeziehung erkennbar ist und Durchführungen wie Zwischenspiele klar hervortreten. Auch macht der Verfasser auf den Unterschied zwischen »spiegelnder« und »paralleler« Anordnung der Themen aufmerksam und unterscheidet danach Spiegelform und Reprisenform. Souchay kennt aber nicht die Barform, und das ist der Mangel seiner tüchtigen Arbeit.
Ist denn nicht die Barform die eigentliche Wurzel der Fugenform? Schon die gewöhnlichste Schulfuge, wie sie Fux in größter Einfachheit gefordert hat, ist nichts anderes als ein Bar. Denn danach sollte die zweite Durchführung der Exposition noch ziemlich ähnlich sein — bloß Dux und Comes in den Stimmen vertauscht —, während die dritte Durchführung durch Anwendung von Engführungen und anderen kontrapunktischen Kunststücken allemal eine bedeutende Steigerung bedeuten mußte; das ist also eine Forderung nach dem Grundsatz: Stollen, Stollen, Abgesang. Natürlich hat sich die Praxis nicht allein nach diesem Schema gerichtet. Und wie im Sologesang Bachs Generation die Da-Capo-Arie — eine extreme Anwendungsart der Bogenform — zur Alleinherrschaft brachte, so ist natürlich auch in die Fuge die Bogenform gedrungen. Aber alles kann man nicht unter den Begriff der Bogenform bringen, unter welchen beide Formen Souchays fallen. Beispielsweise ist es abwegig, in der ersten Fuge des »musikalischen Opfers« ein Zwischenspiel von 61 Tak-

ten (!) dem ersten von 15 Takten gleichzustellen, um dann die Symmetrie der Reprisenform herzustellen. Dieses Musikstück ist vielmehr ein deutlicher Reprisenbar. Der Aufbau der Fuge ist so:

Hauptthema dreimal (Sopran, Alt, Baß)	30	I. St. 45	
Fortspinnung	15		
Hauptthema dreimal (Stimmen und Tonart variiert)	34	II. St. 49	
Fortpinnung (beinahe wörtlich) transponiert	15		
Hauptmotiv einmal als Einleitung	46		Abg. 91
Verarbeitung der Fortspinnungsmotive			
Reprise des ersten Stollens (variiert und gedehnt)	45		

Hier ist deutlich die Sonatenform, die ja, wie ich schon anderwärts betont habe, nichts ist, als ein vorgeahnt mehrthemig gewordener Reprisenbar:

I. Teil des Sonatensatzes	= I. Stollen
Wiederholung des I. Teils	= II. Stollen
Verarbeitung der Themen (Durchführung) und Reprise des I. Teils	= Abgesang

Aber auch ohne den Verarbeitungsteil und ohne Reprise gibt es eine Unzahl barförmiger Fugen. Ich greife die C-dur-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers heraus: Sie bringt ganz ohne Zwischenspiele drei Durchführungen, von denen die erste und zweite beinahe gleich erscheinen, wenn man das Wesen der zweiten richtig versteht*). Denn ihre Variierung, der ersten gegenüber, besteht nur in einem Umtausch der Stimmen, einer veränderten Schlußwendung [sie schließt in a (Tp), statt in C (T)]**), und in einer zweimaligen Hinzugesellung einer enggeführten Stimme zum ersten und dritten Haupteinsatz des Themas. Diese Hinzugesellungen dürfen nicht als gleichwertig gelten; sie sind nur gleichsam ein mitlaufender Schatten zur Hauptstimme. Wirkliche Engführungen treten erst mit dem Takt 14 ein, mit dem der Abgesang beginnt. Dieser ist in sich selbst wieder barförmig. Denn die erste dichte Engführung, die auf dem 2. Viertel des Taktes 16 endet, wird quasi eine Oktave höher wiederholt (natürlich mit anderer Kadenz — in d), und dann tritt der Abgesang des Abgesangs ein, der wieder drei Haupteinsätze mit je einem »Schatten« enthält. Der Aufriß der Fuge lautet:

Führer	Alt		1. St. 13 Halbtakte
Gefährte	Sopran		
Gefährte	Tenor		
Führer	Baß		
Führer mit Schatten	Sopran (mit T)		2. St. 14 „
Gefährte	Alt		
Gefährte mit Schatten	Baß (mit A)		
Gefährte in der Paralleltonart.	Tenor		
Engführung aller 4 Stimmen	St. 5 Halbtakte		Abg. 28 „
Engführung aller 4 Stimmen	St. 5 „		
Schlußentwicklung: 3 Einsätze, jedesmal mit Schatten	Abg. 18 „		

*) Die Auffassung, die Busoni von der Architektur dieses Stückes hat, und die er in seiner Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« (New York bei Schirmer) durch eine Zeichnung veranschaulicht, ist gänzlich verkehrt.
**) Wer denkt hier nicht an Hans Sachsens Worte: »Ihr schlosset nicht im gleichen Ton!«

Wer diesen Aufbau in sich aufgenommen hat, wird auch beim Vortrag des Stückes wissen, welche Stimmen hervorzuheben sind.

Die Variierung des zweiten Stollens war hier, wie wir sahen, sehr gering. Sie kann auch bedeutender sein, was wir an der großen dis-moll-Fuge des ersten wohltemperierten Klaviers (in vielen neuen Ausgaben ist sie fälschlich nach es-moll umgeschrieben) sehen können. Das Stück hat nach der landläufigen Betrachtungsweise sechs Durchführungen, die Souchay (S. 90) richtig angibt. In ihrer unregelmäßigen Länge und durcheinandergewürfelten Anordnung geben sie aber keinen Sinn, wenn man nicht die Synthese nach dem Grundsatz der Barform vollzieht. Dann freilich liegt die Idee des Stückes sofort zutage:

I. Stollen: Thema recte, dann in Engführungen.
II. Stollen: Dieselbe Reihe, aber alles durch Umkehrung variiert.
Abgesang: Thema in Vergrößerung.

Nur wenn man die Fuge so auffaßt, erhält man ein klares Bild von ihrem Gerippe: Gegen Schluß des II. Stollens gibt es eine kleine Unregelmäßigkeit, die nicht ins Gewicht fällt. (Eine der Engführungen wählt wieder gerade Bewegung.) Hingegen dient das nochmalige Ertönen des Themas in der Urgestalt und Grundtonart am Schluß des II. Stollens nur der Herstellung des Gleichgewichts mit dem ersten, welcher zur Exposition vier Haupteinsätze brachte, während der II. Stollen an der entsprechenden Stelle nur drei hat. Auf das rührend poetische Verhauchen des II. Stollens im Halbschluß des Taktes 61 möchte ich noch besonders aufmerksam machen. Es verlängert den Stollen um ein paar Takte, die eine Quasi-Fermate vor dem Aufschwung des mächtigen Abgesangs darstellt. Der Aufriß der Fuge sieht so aus:

Thema viermal recte . . . . dis mit Dom.
3 Engführungen recte { 1. 2 Stimmen T. 19 ais / 2. 2 Stimmen T. 24 modul. / 3. 2 Stimmen T. 27 Fis } — I. Stollen (29)
Kadenz Fis (Takt 30)

Thema dreimal in contrario . . . . Fis-dis
3 Engführungen { 1. 2 Paare contr. T. 44 u. 47 dis / 2. 3 Stimmen recte T. 52 gis / 3. 3 Stimmen contr. T. 54 Fis } — II. Stollen (32)
Thema einmal recte . . . . dis
Kadenz dis V (T. 61)

Thema in Vergrößerung mit zahlreichen Verbindungen in normaler Größe: 1. im Baß (gis = S) / 2. im Alt (Fis = Tp) / 3. in Sopran (dis = T) / Coda . . . . — Abgesang (26)

Leider verbietet es der Raum, diesen schönen Fugen in Barform auch noch Beispiele aus dem Gebiet der Bogenform hinzuzufügen, wäre es doch ganz besonders lohnend, in diesem Bereich die große Orgelfuge in e-moll*) zu behandeln, die ein in die Augen springendes Bild ebenmäßigster Bogenform bietet.

*) (Bachs Werke, Ges. Ausg., XV. Jahrg., S. 242).

Das ist aber schließlich auch leichter entbehrlich, da die Bogenform in der Fuge allgemein bekannt ist.
Die vorstehenden Formanalysen dürften genügen, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß die Wirkung von Bachs polyphonen Werken — ja! auch der polyphonen — nicht allein der urkräftigen Themenerfindung und dem überragenden kontrapunktischen Können zuzuschreiben ist, sondern auch — und das nicht zum geringsten Teil — dem rhythmischen Schwung, der sich durch eine gute Form einem Musikstück mitteilt. Dieser Schwung aber ist etwas, was aus dem homophonen Empfinden des Menschen erwächst.
Hugo Riemann hat bekanntlich in seinem »Katechismus der Fugenkomposition« (Max Hesses Verlag), aus dem man trotz der folgenden Bedenken viel, sehr viel lernen kann, den Versuch gemacht, seine metrischen Erkenntnisse, die er aus der klassischen Musik geschöpft hatte, auch auf Bachs polyphone Werke zu übertragen. Man muß zugeben, daß dieser Versuch allgemein abgelehnt worden ist. Aber ein richtiges Gefühl hatte diesen großen Gelehrten doch geleitet: daß ein stark homophoner Zug auch in den Fugen läge. Es war bloß irrig von ihm, gerade die Achttaktperiode in diese Musik einzwängen zu wollen, wobei man unweigerlich ins Grübeln über ausgelassene und eingeschaltete Takte kommen muß. Der richtige Weg ist, einen hohen Standpunkt einzunehmen, vom homophonen Zug in der Großrhythmik aus ins kleine zu gehen und dabei das Kunstwerk hinzunehmen, wie es ist. Nicht ein Leichnam soll seziert werden, sondern das große Leben des Kunstwerks wollen wir beobachten. Haben wir da seine wellenhaften Atemzüge erlauscht, so kennen wir im Schwung seines Geschehens und Werdens den Sinn der Musik.

EIN BACH-ERLEBNIS

VON

FELIX WEINGARTNER-BASEL

Am Anfang dieses Konzertwinters war in der Basler Martinskirche eine Aufführung der Matthäus-Passion in der »Originalbesetzung« angekündigt, d. h. mit einer Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, wie sie vermutlich Bach zur Verfügung standen.
Wer mit einer Choraufführung ein himmelan steigendes Podium und eine Kopf an Kopf gedrängte Masse von Ausführenden verbindet, war vielleicht enttäuscht, wenn er das bescheidene Häuflein erblickte, das Bachs grandiose Schöpfung zu klingendem Leben erwecken sollte. In jedem der beiden Chöre nur 16 Sänger, alles Schüler des Basler Gesanglehrers, Herrn *Sterk-Vortisch* und seiner Gemahlin. In jedem Chor ein Orchester von drei ersten und drei zweiten Violinen, zwei Bratschen, zwei Celli, einem Kontrabaß, zwei Flöten

und zwei Oboen. Fürwahr ein kühnes Unternehmen, damit die Matthäus-Passion aufzuführen. Zum mindesten nötigte der Wagemut des Herrn Sterk, der den Taktstock führte, alle Achtung ab, wenn man auch dem künstlerischen Erfolg mit Mißtrauen entgegensah. Aber bereits der erste Doppelchor zerstreute jedes Bedenken. Klar und unzweideutig wie die Handzeichnung eines großen Meisters erklang das wunderbare polyphone Gewebe, kammermusikartig, jede Stimme deutlich vernehmbar wie in einem guten Streichquartett. Ein Cembalo mit recht dürftigem Ton begleitete die Rezitative und untermalte harmonisch die Arien, die den Sängern in dieser oft nur angedeuteten Begleitung ebenso wie den Instrumentalsolisten vollste Freiheit der Tonfärbung und des Ausdrucks gestatteten. Besonders mystisch wirkte der Einsatz des kleinen Streichquartetts, wenn Jesus selbst das Wort ergriff. An einer einzigen Stelle vermißte ich die Wucht der Massenbesetzung. Das gewaltige Losbrechen der Empörung bei Judas' Verrat »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?« klang von dieser bescheidenen Anzahl Sängern etwas dürftig, wenn auch anerkannt werden mußte, daß jeder sein Bestes gab, als ob er allein zu singen hätte, und keine sogenannten »Pausensänger« dabei waren, wie es wohl in den besten Chören welche geben soll.

Jedenfalls trug ich von dieser bemerkenswerten Aufführung den Eindruck davon, daß es *möglich* ist, die Matthäus-Passion und sicherlich auch andere Chorwerke Bachs in dieser Weise aufzuführen, wenn auch keineswegs die Forderung aufgestellt werden dürfte, sie nunmehr stets in solcher Besetzung zu geben. Bachs Geist ist so groß, so umfassend, daß er von der Materie unabhängig ist, unabhängiger vielleicht wie die meisten Werke anderer Komponisten. Gewiß schaute der große Thomaskantor verwundert unter seiner Perücke hervor, wenn er seine Brandenburgischen Konzerte, seine Ouvertüren und Suiten in unseren glänzenden Konzertsälen, von der Tonfülle eines modernen Orchesters umkleidet, zu Gehör bekäme. Und doch üben sie auch so jene Wirkung, die ihrem Schöpfer vorgeschwebt haben mag, wenn er sie auch nur für die wenigen Musikanten, über die er zeitlebens verfügte, ja gewiß oft nur für seine Schüler schrieb, denen er persönlich an der Orgel oder am Cembalo assistierte.

Das Cembalo! — Hierüber wäre manches zu sagen. Es ist unerläßlich zur Ausfüllung jener Stellen, die Bach (ebenso wie andere zeitgenössische Meister) mit Absicht unausgefüllt gelassen hat, indem er nur die Baßstimme schrieb, generalbaßmäßig bezeichnete und die harmonische Unterlage mehr oder weniger polyphon improvisierte oder improvisieren ließ. Heute erhalten wir vom Verlag gedruckte Cembalo-Stimmen, den »Continuo«, die einfach das ganze Tongebilde mitspielend begleiten. Durch dieses summarische Verfahren wird aber das Cembalo seiner eigentümlichen Wirkung beraubt, indem man es, dank seinem zarten Klangcharakter an Tuttistellen überhaupt nicht hört, oder, wenn man es im Piano vernimmt, sich wundert, warum es mitklimpert, da es

nur verdoppelt und gar nichts Eigenes sagt, wozu es durch seinen, vom sonstigen Orchester sehr fühlbar abstechenden Klang berufen wäre. Zahllos sind die Stellen und Stücke, wo es nicht nur entbehrlich, sondern schädlich ist. Etwa in der weltbekannten »Air« der D-dur-Suite oder in der »Badinerie«, dem Schlußsatz der Flötensuite, ein Cembalo mitspielen zu lassen, wäre geradezu eine Barbarei. Es darf uns dabei nicht irre machen, daß die Bachschen Baßstimmen meistens generalbaßmäßig bezeichnet sind. Es handelt sich hier offenbar um eine traditionelle Schreibweise, ebenso wie man oft nicht leicht mehr zu entziffernde Vorschläge schrieb, vermoderte Schlüssel und sinnlose Transpositionen, z. B. bei den Pauken, beibehielt. Es wäre für begabte und mit Stilgefühl ausgezeichnete Komponisten eine dankbare Aufgabe, zu älteren Meisterwerken *individuelle* Cembalo-Stimmen zu schreiben, die zunächst dort einzugreifen hätten, wo eine Lücke auszufüllen ist, dann aber in selbständiger und dennoch naturgemäß diskreter Weise dem Tongebilde die dem Cembalo eigentümliche, sehr reizvolle Farbe verleihen würden. Ich habe einen derartigen Versuch für ein demnächst bei Breitkopf & Härtel erscheinendes Concerto von Lully gemacht. Möge dieser Versuch anregend wirken.

Zweimal habe ich bei anderen als Bachschen Werken erlebt, daß eine kleine Besetzung Vorteile brachte. Im alten Palais Lobkowitz in Wien, zur Zeit als es französische Botschaft war, führte ich auf Anregung des damaligen Botschafters, Herrn Crozier, Beethovens Eroica an derselben Stelle, wo sie zuerst erklungen war, mit nur sechs ersten Violinen und der entsprechenden sonstigen Streicherzahl, allerdings mit den erlesensten Spielern der Wiener Philharmoniker auf. Der damalige Kritiker des Wiener Tagblatts, Max Kalbeck, war so begeistert, daß er unsere sonstigen Aufführungen in den großen Sälen für »Fälschungen« erklärte. Das war wohl etwas zu weit gegangen. Aber tatsächlich hörte man in dieser Aufführung Holzbläserstellen, die sonst vom großen Streichkörper nur allzu leicht erdrückt werden. Allerdings half hier der kleine, intime Raum mit.

Dasselbe war der Fall, als ich im Hause von Mrs. Hopkins in London Wagners Siegfried-Idyll in der Besetzung aufführte, wie es in Triebschen gespielt worden war. Auch bei der eingangs geschilderten Aufführung der Matthäuspassion ist zu bedenken, daß sie in der kleineren Martinskirche jedenfalls besser zur Geltung kam, als es etwa im großen Basler Münster möglich gewesen wäre.

Als Schlußergebnis meiner kurz geschilderten Erlebnisse und Betrachtungen möchte ich die Mahnung ergehen lassen, nicht nach einem allgemeingültigen »Bach-Stil«, an dem festzuhalten wäre, zu suchen, sondern sich zu bemühen, den Geist dieses Großmeisters aus seinen hieroglyphischen Schriftzügen zu erfassen und die Ausdrucksmittel, quantitativ und dynamisch, unter Beachtung des zur Verfügung stehenden Raumes, diesem Erfassen anzupassen.

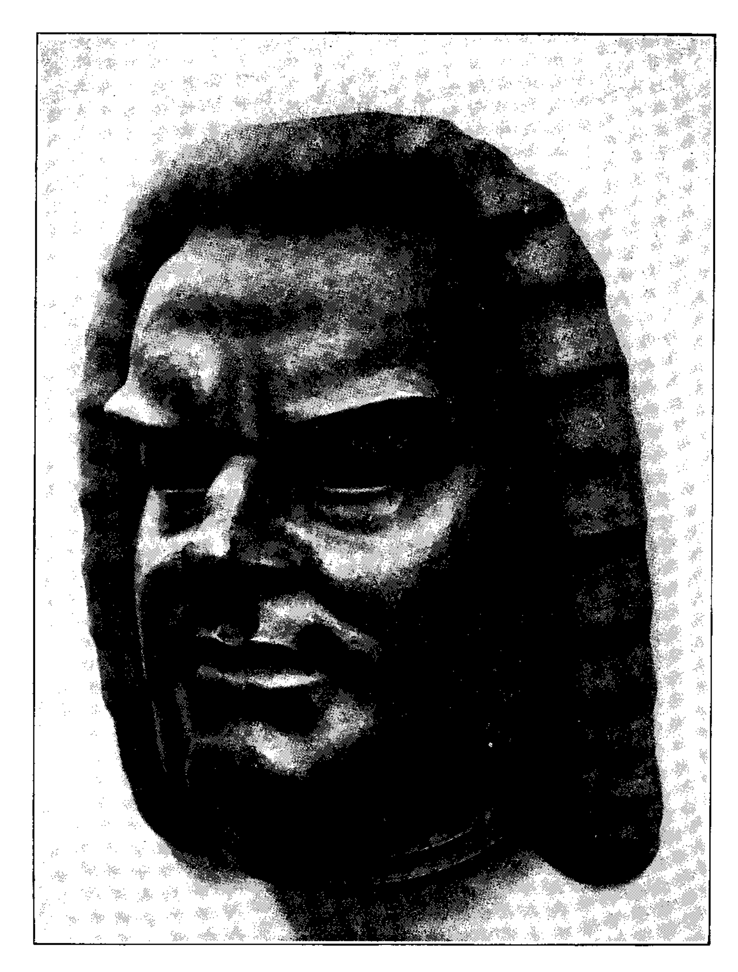
ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS DER MUSIK JOHANN SEBASTIAN BACHS

VON

HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN-MÜNCHEN

Bekanntlich fiel die Wiederentdeckung Bachs im 19. Jahrhundert in eine Zeit großer Unsicherheit des musikalischen Stilgefühls. Dies hat seine tieferen Gründe gerade in den positiven Seiten der musikalischen Epochenfolge, die wir, nicht ganz zutreffend, mit dem Sammelnamen »Romantik« bezeichnen. An sich neigen die Vorkämpfer neuer geistiger Richtungen fast immer zu der Wahnvorstellung von Goethes Baccalaureus, der glaubt, die Sonne sei an dem Tage zum ersten Male aufgegangen, an dem er sie zuerst erblickte. Die hyperindividualistische Egozentrik und der Gefühlsüberschwang, die charakteristisch für fast das ganze 19. Jahrhundert sind, begünstigte diesen holden Irrtum ganz besonders. So konnte man sich überhaupt nicht vorstellen, daß es früher auch schon einmal etwas in sich Vollkommenes und Geschlossenes gegeben habe; erst durch die zeitgemäße Erfassung konnte das Unvollkommene in der Erscheinung großer Ahnen auf die Höhe der Zeit gebracht werden. Sicherlich steckt ein Fünkchen Wahrheit in diesen Ideen, die immer wieder erscheinen, sich immer wieder gegen anderes, indessen Altgewordenes wenden und auch heute wieder verkündet werden. Der Unterschied ist nur, daß die fünfziger Jahre ihre Weisheit hinausposaunten, während unsere Zeit sie hinaussaxophoniert.

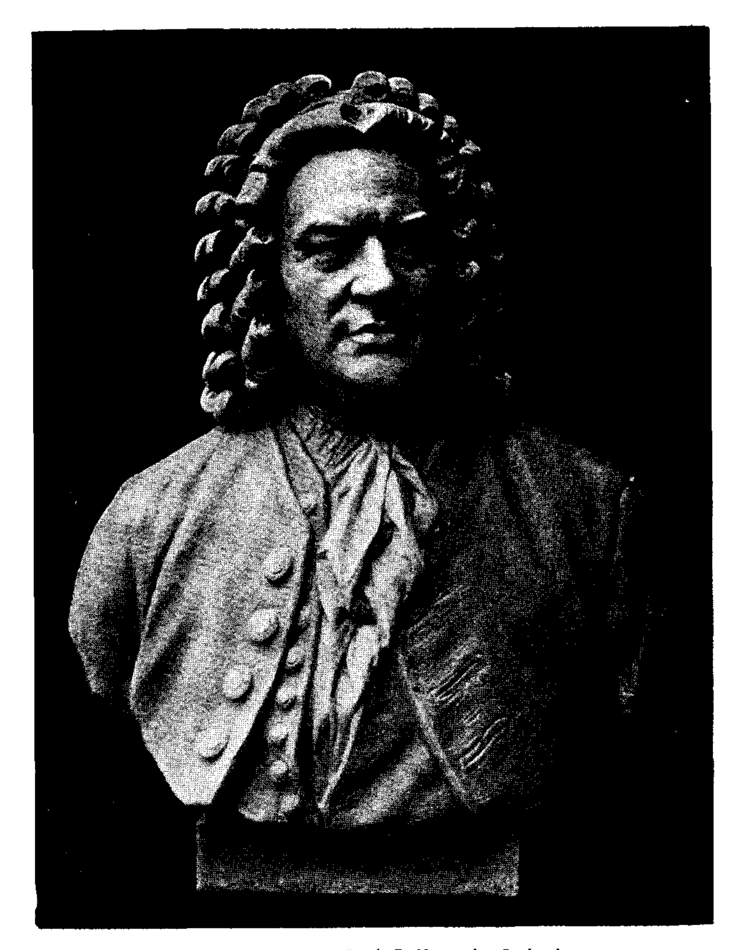
Mit den zeitgemäß retuschierten Bachpartituren und ihrer romantischen Überkleisterung durch einen modernen Orchesterapparat sind wir gottlob fertig. Es ist dies nicht nur das Verdienst unserer Musikwissenschaft, sondern auch das einer neugewonnenen Distanz in Stilfragen. Die Entwicklung ging langsam. Man begann mit der Eliminierung der ärgsten Stilwidrigkeiten, beseitigte Klarinetten, Hörner, Posaunen, man führte den Continuo wieder systematisch durch, wenn man ihn zunächst auch auf dem modernen Flügel ausführen ließ und recht seltsam ausarbeitete. Der nächste Schritt bestand in der Erneuerung der alten Instrumente. Man baute wieder Cembali, Gamben, Trompeten mit beweglicher Höhe und kehrte so allmählich zur Originalbesetzung zurück. Langsam erkannte man jetzt auch die hohe Bedeutung der Instrumentationskunst Bachs und übrigens auch seiner Zeitgenossen; man lernte neu, daß man Klangfarben nicht nur mischen kann, sondern daß man sie auch nebeneinander zu setzen vermag. Der außerordentliche Reiz im Wechsel obligater Instrumente, deren Möglichkeiten sich von Arie zu Arie immer wieder neu erschöpften, konnte nicht mehr geleugnet werden. Die feinen Klangunterschiede zwischen der Oboe d'amore und dem Englisch-



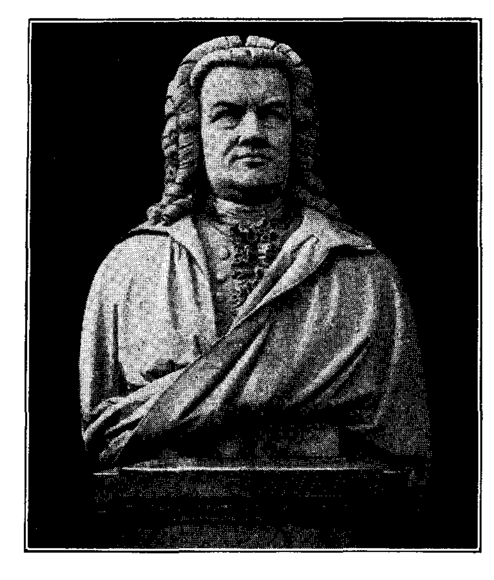
Bach-Maske von Joseph Weiss



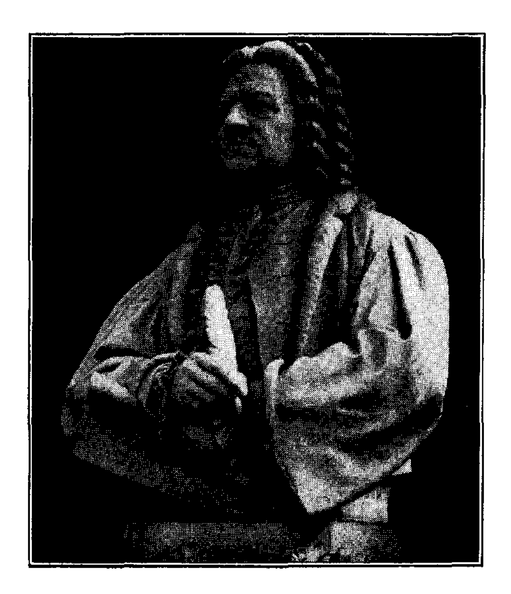
Bach-Denkmal von Joseph Weiss



Bach-Büste von Carl Seffner in Leipzig



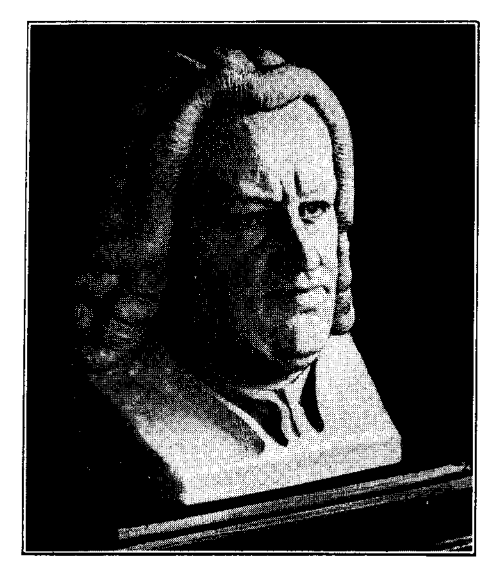
Bach-Büste von M. Pohlmann in Köthen



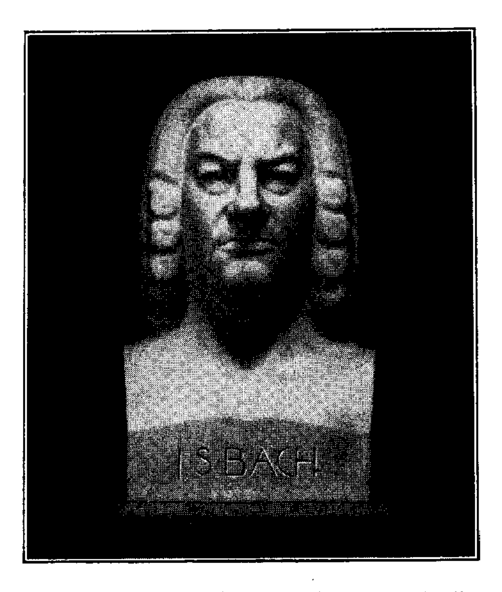
Bach-Büste von Joseph Uphues in Berlin



Büste des Bach-Denkmals von Karl Adolf Donndorf in Eisenach



Bach-Büste von Daniel Greiner im Besitz von Kurt Anton, Mannheim



Bach-Büste von Fritz Benn in der Walhalla bei Regensburg

horn, besonders in der zweifachen Besetzung, enthüllten sich. Man entdeckte den Zauber der Violina piccola a la francese. Eine Renaissance der Gambe begann. Sogar die Blockflöten wurden wieder hervorgeholt. Heute sind Aufführungen Bach'scher Werke ohne Originalinstrumente zwar noch lange nicht verschwunden, aber doch in der Minderzahl.

Bei dieser Erneuerung vergaß man allerdings eines, daß nämlich diese Soloinstrumente ihrer Natur nach mehr oder weniger kammermusikalischen Charakter haben, und daß man diese einem Apparat aufpfropfte, der durchaus aus anderem, ja man kann geradezu sagen, aus dem Antipoden des Kammermusikalischen entstanden war. Das chorische Streichorchester großer Besetzung und der große Chor widerstreben dem Aufführungsstil der Werke Bachs im Grunde heute, wo mit der Erneuerung der alten Instrumente halbe Arbeit geschehen ist, noch mehr als in den alten romantischen Verballhornungen. Das Wesen der Bachischen Polyphonie sträubt sich auf das heftigste gegen den großen Apparat. Die notwendige Durchsichtigkeit läßt sich nur mit Kammerorchester und Kammerchören erzielen. Diese Erfahrung macht man immer wieder, wenn man den Versuch unternimmt, mit dem modernen Apparat im modernen Konzertsaal etwa Werke wie das Doppelkonzert für Violinen, die Cembalokonzerte und ähnliche Werke zum Klingen zu bringen. Zur Groteske werden solche Aufführungen, wenn man sich hier an den Brandenburgischen Konzerten vergreift. Trotzdem bricht sich die Erkenntnis nur sehr langsam Bahn. Erst in der allerletzten Zeit findet die Pionierarbeit von Männern wie Ludwig Landshoff und Christian Döbereiner Beachtung in weiteren Kreisen. Der stereotype Einwand der Dirigenten lautet, genau so, wie wenn man von ihnen eine stilgerechte Streicherzahl bei Mozart oder gar bei Beethoven fordert: »Wir haben heute mit anderen Verhältnissen zu rechnen, wir haben uns mit dem großen Konzertsaal und seinem Publikum abzufinden; das mag alles recht und schön für die Bachische Zeit gewesen sein, heute kommen wir um einen Apparat, der in unseren Sälen klingt, nicht herum«. Gerade hier liegt aber der schwerste Denkfehler. Wir vergessen, daß eine Stilerneuerung sich nicht in der stilgerechten Besetzung erschöpft, sondern daß dazu auch das stilgerechte Milieu gehört und unter Umständen sogar der Gebrauchszweck, für den eine Musik geschrieben ist. Wir wollen nicht erst historisch zu beweisen versuchen, daß Bach niemals an einen Konzertsaal im modernen Sinn gedacht haben kann. Selbst der intime Konzertsaal der höfischen Musikpflege hat mit dem heutigen schon deshalb nichts zu tun, weil der Begriff eines Podiums an der einen Wand und der Ausfüllung des Saales mit Stuhlreihen fehlte. Die größte Mehrzahl von Bachs Werken ist entweder für die Kirche oder für das Haus geschrieben. Ganz wenige Werke, wie etwa die Orchesterpartiten, mögen anderen Zwecken gedient haben. Aber auch ein Collegium Musicum musizierte nicht in einem Gewandhaus- oder Gürzenichsaal. Nichts steht

der stilgerechten Aufführung alter Meister mehr im Wege als die Erstarrung der äußeren Formen unseres heutigen Musiklebens. Daran übt sogar das Radio Kritik. Die stilgerechte Aufführung eines Brandenburgischen Konzerts kann heute gelegentlich in der drahtlosen Übertragung der vom Schöpfer beabsichtigten Wirkung näher gebracht werden als im Konzertsaal. Man spricht immer vom Untergang der Hausmusik und denkt dabei vor allem an den musizierenden Dilettanten. Hat nicht auch der größte Künstler vergangener Epochen intime Musik hauptsächlich im Haus gespielt?

Mit der Kirchenmusik Bachs hat es eine eigene Bewandtnis. Wir wollen zugeben, daß mit der Erhaltung traditioneller Abendmusiken in der Kirche und ihrer Erneuerung an vielen Orten Wertvolles geleistet wird. Die Kantaten gehören aber in den Gottesdienst selbst und wirken dort als fester Rahmen der gottesdienstlichen Handlung erst so, wie sie gedacht sind. Sie sind hier zum großen Teil durch die Unrast der Zeit verdrängt worden, wohl aber auch dadurch, daß die alte Höhe geistiger Kultur in den Kreisen der evangelischen Geistlichen vielfach heute nicht mehr besteht. Ausnahmen bestätigen die Regel. Die Passionen werden immer als zu lang bezeichnet. Für den Konzertsaal sind sie in ungekürzter Form unaufführbar. In der Kirche, in der sich der Hörer unter ganz anderen Voraussetzungen einfindet, wirken die Längen vollkommen logisch, um so mehr, wenn man nicht beide Teile an einem Abend spielt, sondern die Aufführungen der Passion in einer Zweiteilung zum eigentlichen Ereignis der Karwoche macht. Am stärksten fällt vielleicht ins Gewicht, daß in den Passionen und auch in sehr vielen Kantaten Dinge des religiösen Lebens berührt werden, deren Profanierung in der rein gesellschaftlichen Atmosphäre und in dem grellen Licht des Konzertsaals dem eigentlichen Kern protestantischen Gefühls diametral entgegengesetzt ist. Ganz abgesehen davon, daß Kirchenmusik Volksmusik ist, Konzertmusik aber vorläufig das Privileg bestimmter gesellschaftlicher Klassen. Vergessen wir doch nicht, daß der aktive Gemeindegesang im Konzertsaal unmöglich ist, daß hier der künstlerisch beabsichtigte Gegensatz zwischen kleinerem Kunstchor und größerem Volkschor geradezu ausradiert ist, daß also eines der wichtigsten dynamischen Ausdrucksmittel in dem feingegliederten Aufbau verschwinden mußte. In den Konzertsaal gehören nur solche religiöse Werke, die bewußt den Rahmen der Kirche sprengen, wie etwa Beethovens Missa Solemnis.

Ein besonders schwieriges Stilproblem bieten Bachs Klavierwerke. Wir wissen, daß Bach sein ganzes Leben lang von der Vervollkommnung seiner Instrumente geträumt hat, daß sein Leben mit dem Ausblick auf das Hammerklavier schließt. Wir müssen auf das feinste zwischen den Klavierwerken unterscheiden, die als konkrete Gebrauchsmusik für Cembalo und Klavichord geschrieben sind, und solche, bei deren Konzeption Bach ein Zukunftsinstrument ahnte. Wie denn überhaupt nicht nur die intime Besetzung,

sondern der eigenartige silberhelle Klang der alten Instrumente die klare Darstellung der Polyphonie unterstützte, so klingen fast alle Teile des wohltemperierten Klaviers am besten je nach ihrer Art auf dem Klavichord oder Cembalo, die Suiten und Partiten auf dem Cembalo. Überall inmitten der Werke, deren Ausführung auf den Instrumenten der Zeit ersichtlich als beabsichtigt erscheint, stehen aber einzelne große rätselhafte Stücke, vielleicht gerade die schönsten und erhabensten, bei denen wir im Zweifel sind, ob sie aus der Erinnerung an eine Zeit entstanden sind, in der man überhaupt noch nicht für bestimmte Ausführungsmöglichkeiten konzipierte, sondern deren Wahl dem Spieler überließ, oder ob hier die Idee des modernen Flügels bereits vorhanden war. Wir wollen hier nicht auf das äußerst umstrittene Problem der Kunst der Fuge eingehen, ebensowenig auf das musikalische Opfer, erinnern aber nur, um Beispiele zu nennen, an die Cis-dur-Fuge im 1. Band des wohltemperierten Klaviers und an die b-moll-Fuge des 2. Bandes. Hier sind im Klaviersatz technische Wege beschritten, die unmittelbar etwa an die Beethovensche Klavierfugentechnik erinnern, so gegensätzlich natürlich der stilistische Geist ist. Verschieden beurteilen kann man die Chromatische Phantasie (die Fuge halte ich aus verschiedenen Gründen, wenigstens in der heute vorliegenden Fassung, für nicht echt). Daß die Phantasie auf einem modernen Cembalo mit großem Ton, etwa auf dem Maendlerschen Bachklavier, ausgezeichnet klingt, soll nicht bestritten werden. Ihrer Ausführung auf dem modernen Konzertflügel steht aber kaum etwas im Wege.

Ob unsere Cembalobauer, die notgedrungen ihre Instrumente mehr oder weniger dem modernen Konzertsaal anpassen, damit ganz auf dem richtigen Wege sind, diese Frage möge überdies noch offen bleiben. Vergessen wir nicht, daß die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts in den Fortestellen der Orchester mit zwei Cembali disponiert.

Die schwierigste und heikelste Frage der ganzen Aufführungspraxis Bachischer Werke liegt im Dynamischen. Vorweg sei eines festgestellt: so viel unsere Musikwissenschaft über alte Aufführungsmethoden an das Licht gefördert hat, eines wird immer ein Rätsel bleiben: wie sind die nur an wenigen Stellen dynamisch und agogisch fast gar nicht bezeichneten Werke tatsächlich gespielt worden? In welchem Umfang hat man espressivi, crescendi, diminuendi verwendet? Es liegt doch sehr nahe, anzunehmen, daß man deshalb von einer feineren Dynamisierung und sonstigen Bezeichnungen abgesehen hat, weil man, wie ja schon aus der Continuopraxis erhellt, dem Reproduzierenden vergangener Jahrhunderte viel mehr Freiheit ließ als heute, und zwar schon deshalb, weil die Grenzen zwischen produktiver und reproduzierter Musik eigentlich erst von der Zeit der Klassik an in voller Schärfe gezogen wurden. Denn daß man bei dieser unerhört seelisch belebten Musik nur Noten gespielt hat, ist doch wohl nicht anzunehmen. Wundern

wir uns nicht, daß wir gerade über diese Fragen so kärgliche Aufzeichnungen besitzen; über das Selbstverständliche pflegt man nicht zu reden und zu schreiben. Es gibt ja auch keine musikalische Formenlehre aus der Zeit der Hochklassik, und Wagner hat über das Wesen seiner Form, deren Logik wir doch heute längst erkennen, in seinen Schriften kaum ein Wort gesagt.

Sehr viel ist mit dem berüchtigten Terminus »Terrassendynamik« gesündigt worden. Daß diese im konzertanten Stil bedingt ist, liegt auf der Hand. Wir wissen aber keineswegs, wie hoch die einzelnen Terrassen übereinanderstanden, und ob nicht doch von der einen zur anderen bequeme gangbare Stufen geführt haben. Man hat eben wahrscheinlich die Instrumentalmusik damals noch so lebhaft gefühlt, daß man alle Zwischenbezeichnungen ebensowenig zu schreiben notwendig hatte, wie man dies heute noch vielfach bei der Singstimme in Liedern und Opernpartituren tut. Hier findet man dynamische Zeichen im allgemeinen auch nur da, wo eine ganz besondere Absicht kundgetan werden soll, die einem Mißverständnis vorzubeugen geeignet ist. In ähnlichem Sinne hat auch Bach seine Instrumentalmusik gezeichnet. Mit reiner Terrassendynamik läßt sich Bachs Polyphonie nicht darstellen. Wir wollen nicht der vielfach in modernen Ausgaben üblichen Verwendung allerfeinster crescendo- und decrescendo-Zeichen das Wort reden. Diese tragen leicht eine moderne Klangfarbe in eine Musik, die dieser fernsteht. Aber der moderne Spieler braucht von Phrase zu Phrase, besonders in den Mittelstimmen des Orchesters, auch in den Oberstimmen, wenn die Mittelstimmen thematisch besonders bedeutsam werden, dynamische Zeichen, in denen man nicht mit piano, forte und fortissimo allein auskommt, sondern das mezzoforte und pianissimo durchaus am Platz sind. Allerdings darf dann innerhalb dieser so mit kleiner und verfeinerter Terrassendynamik bezeichneten Phrase die Dynamik in jedem Falle nur so weit verändert werden, als es das natürliche espressivo oder marcato der Linie erzwingt. Wir müssen den richtigen Weg zwischen der Scylla, der biderben, undifferenzierten Schulmeisterart, und der Charybdis, der Vorstellung des modernen, feinnervigen, nervösen Musikers, finden. Wie schwer dies ist, beweisen die Widersprüche, in die sich sogar ein Alb. Schweitzer verwickelt, wenn er über dieses Thema spricht.

Eine grundsätzliche Betrachtung möge den Beschluß bilden. Zukünftige Geschlechter werden durch die Erfindung der Schallplatte in die Lage versetzt sein, ganz genau zu wissen, wie die Aufführungspraxis unserer Zeit war. Wird dies einer lebendigen Kunstentwicklung tatsächlich nur zum Vorteil gereichen? Was ist eigentlich Tradition? Doch niemals das Festhalten am Buchstaben, sondern nur am Geist. Der Geist ist aber lebendig, und alles Lebendige ist unwandelbar und wandelbar zugleich. Je größer ein Werk ist, desto stärker saugt es die künstlerischen Temperamente der Reproduzierenden in sich auf. Jedes derartige Aufsaugen ist aber zugleich ein Auslösen freiwerdender produktiver Kräfte. Wer vermag sich nicht darüber

Rechenschaft zu geben, daß ihn etwa eine Beethovensinfonie oder ein Meistersingervorspiel in jedem Abschnitt seines Lebens mit ganz anderen Augen ansieht? Wir fühlen nicht nur Tempo, Dynamik, Agogik, sondern auch den ganzen Geist der Konzeption immer wieder anders und neu. Was der einzelne schon an sich erlebt, wie sollte das der Folge von Generationen verschlossen bleiben? Würden wir Shakespeare einen Dienst erweisen, wenn wir sein Globustheater mit allen seinen Einrichtungen historisch getreu wieder aufbauen würden? Seien wir also froh, daß wir vom Aufführungsstil Bachischer Werke so wenig wissen, beschränken wir uns darauf, den äußeren Apparat und das Milieu dort wieder herzustellen, wo es unbedingt um der Sache willen notwendig ist, lösen wir uns von dem, was auch bei diesem ganz großen Meister zeitgebunden war, und halten wir den ewig sich in neuen Gestalten gebärenden Geist immer in uns wach!

BACHS AKTUELLE FUNKTION

VON

ERIK REGER-ESSEN

Die Reaktion auf die Übersättigung mit Riesenorchestern und problematischer Bekenntnis-Sinfonik macht sich heute bereits im Publikum geltend. Die Konzertprogramme müssen dem Rechnung tragen. Zwar entschließen sie sich noch nicht zu einer methodischen Erprobung junger Musik. Aber während sie bis vor kurzem noch völlig der romantischen Weltanschauung verschrieben waren, sind sie heute stark mit Musik des 18. Jahrhunderts durchsetzt. So wird mittelbar die Arbeit der jungen Komponistengeneration fruchtbar. So wird mittelbar der jungen Komponistengeneration der Weg geebnet. Einerseits sind die Ohren des Publikums durch die gelockerten zeitgenössischen Kompositionen für das geschärft, was man »objektive« Musik nennt. Andererseits wächst das Verständnis für die Zeitgenossen, indem das Publikum die großen Vorbilder kennenlernt, an welche die objektive Musik von heute anknüpft. Plötzlich bekommt, was Willkür zu sein schien, einen organischen Sinn. Das Suchen wird sichtbar, das Herantasten, das Ausprobieren von Möglichkeiten. Von hier aus gewinnt alles ein neues Gesicht. Das Publikum geht jetzt auf einmal mit.

Wenn man bei dieser Lage von einer Wiederentdeckung dieser alten Musik spricht, so geschieht es nicht nur relativ, im historischen Sinne, sondern auch absolut, im schöpferischen Sinne. Diese Musik ist ein Jahrhundert hindurch überhaupt nicht verstanden und daher falsch interpretiert worden. *Bach* erschien immer in romantischer Aufmachung. Seine Vorzüge: die Flächendynamik, die klare melodische Linienführung, der kräftige harmonische Bau,

der Mangel an äußerem Klangpathos — sie wurden von dieser im Sinfonischen wurzelnden Zeit als Nachteile empfunden. Die Dirigenten machten sich darüber her, färbten effektvoll ein, donnerten theatralisch auf. Noch gehört diese Art nicht gänzlich der Vergangenheit an. Aber es ist interessant zu beobachten, wie das Publikum heute darauf reagiert. Es beginnt die Verfälschung zu durchschauen. Es lehnt die individualistische »Auffassung« Bachs ab. Es merkt, daß etwas nicht stimmt. Es begnügt sich nicht mehr mit einer äußerlichen Dekoration. Es versteht wieder diese geistige Musik, deren tatsächliche Existenz nicht von der Vorspiegelung eines seelischen Erlebnisses abhängig ist, sondern durch gedankliche Teilnahme wirksam wird. Es hat wieder einen Sinn für diese Formstrenge — nach so viel formloser Programmusik.

Es gibt keine Nuancen bei Bach. Seine Musik hat einen festen Grundriß, eine feste Gestalt. Die Konstruktion ist bis in die kleinste Spielfigur hinein durchgeführt. Die einzelnen Teile sind deutlich aufeinander bezogen. Bei aller klanglichen Bewegtheit ist das Gerüst jederzeit greifbar: die polyphone Dichtigkeit, die bindende Kraft der harmonischen Fundamentschritte. Es ist das, was der konventionellen Musikgesinnung und ihrer gesellschaftlichen Konzertform am meisten widerspricht. Es ist das, was der gegenwärtigen Musikgesinnung und ihrem Aufruf zur *Mittätigkeit des Publikums* am meisten entspricht. Es ist das, was über jede gleichgültige Meinung des Interpreten hinweg die ausübenden Künstler und die Hörer zu einem gemeinschaftlichen Erleben, zu einem aktiven Ganzen zusammenführt.

Im 19. Jahrhundert erkannte der Musiker das Publikum nur an als Objekt: als Gegenstand, über den ihm Macht verliehen war; als ein Instrument, auf dem er souverän zu spielen verstand; als ein Material, das in seine Hand gegeben war, nicht, um es zu formen, sondern um es zu verzaubern, zu berauschen, zu erschüttern. Er arbeitete für den Luxus, für den Genuß, nicht für den Bedarf, nicht für den Gebrauch. Als die wirtschaftliche und geistige Situation der Entfaltung von Luxus nicht mehr günstig war, ging der Zusammenhang mit dem Publikum, der immer nur scheinbar bestanden hatte, endgültig verloren. Die Musiker beklagten die Niederungen des Geschmacks, in die das Publikum größtenteils nur deshalb gesunken war, weil die Künstler es für unter ihrer Würde hielten, für neue und leichte Arten des Musikkonsums tätig zu sein. Nicht das Publikum ließ die Künstler, die Künstler ließen das Publikum im Stich. Der Musikkonsum stieg ja fortgesetzt. Aber der Markt wurde gewissenlosen Lieferanten überlassen.

Ein ungesunder Zustand, den endlich ein paar beherzte Musiker zu überwinden suchten, indem sie die verpönte Tradition der Zweckhaftigkeit wieder aufnahmen und *Gebrauchsmusik* zu schaffen begannen. Musik für das Volk und mit dem Volk. Musik für Laien und Liebhaber. Leicht faßbar, leicht ausführbar, anregend zum Mitmusizieren. Musik für bestimmte Gebiete, für be-

stimmte Anlässe. Musik, die nach Auftrag, per Gelegenheit, aber auch als bewußter Ausdruck *systematischer Musikerziehung* geschrieben wird.
Es ist beste Tradition: fast das gesamte Werk Bachs geht auf diese Entstehungsart zurück. Viele andere Komponisten des 18. und selbst noch des 19. Jahrhunderts haben mit Meisterschöpfungen Aufträge ihrer Mäzene ausgeführt oder die künstlerischen Konsequenzen aus besoldeten Positionen gezogen. Aber bei keinem wird darin der persönliche Wille, der *pädagogische Trieb* so offenbar wie bei Bach. Nicht nur, daß aus der allsonntäglichen Begleitung des Gemeindegesangs viele große Orgelkompositionen, Fugen, Toccaten, Präludien, Choräle entstanden. Nicht nur, daß daraus eine direkte Beispielsammlung für Organisten hervorging: das »Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei sich auch im Pedal et notio zu habilitieren«. Nicht nur, daß Bach ähnliche Lehrstücke (»Inventiones«) für Klavier zusammenstellte, mit dem Ziel, den Organismus musikalischer Gedanken bloßzulegen. Auch die Einbeziehung des Hörers setzt schon früh ein. Mitwirkung, Anspannung wird von ihm verlangt. Die Choralchöre stellen präzise Ansprüche an das gemeinsame Singen. Die Choralphantasien erfordern genaue Beschäftigung mit den Texten. Das Volk hat seinen praktischen Anteil an den Kunstübungen. Die Choräle in den großen Passionen sind dazu da, von der ganzen Gemeinde mitgesungen zu werden. Sie demonstrieren das Echo auf die sachliche Erzählung der Vorgänge. Sie sind Kundgebungen der Zustimmung, des Schreckens, der Hoffnung, oder auch nur eines allgemeinen Gefühls der religiösen Hingabe. Sie sind noch Teile der künstlerischen Darstellung und schon Teile der öffentlichen Resonanz.
Als Ganzes sind die Passionen eigentlich nichts anderes als für den Gebrauch der Karfreitagslithurgie erweiterte Motetten und Kantaten, deren alte Formen Bach nach den praktischen Bedürfnissen ausbaute, wie sie ihm beim Gottesdienst und bei den bürgerlichen Ereignissen in der Gemeinde begegneten. Es ist zweifellos richtig, daß schon in vielen kirchlichen, noch mehr in den weltlichen Kantaten der Einfluß der italienischen Oper zu spüren ist. Aber gerade dies ist ein Moment, das Bach schon von seinen Vorgängern übernommen und mit Bedacht im Rahmen seiner Berufsarbeit verselbständigt hat —: allerdings soweit, daß hier mitunter, besonders in den humoristischen Stücken, die ersten Beispiele der *Kurzoper* vorliegen. (Die Kantate »Phöbus und Pan«, deren polemische Absicht heute freilich unverständlich bleibt, ist jüngst in Essen tatsächlich als Kurzoper aufgeführt worden.) Es ist jedoch bezeichnend, daß die Formen mit den Aufenthaltsorten wechseln, daß sich die jeweiligen lokalen Sitten und Gebräuche in Gattung und Struktur der Bachschen Werke spiegeln. So war in Weimar der Boden für Kantaten vorbereitet. So waren Motetten an der Thomas- und Nikolaikirche in Leipzig üblich. So hatte der Hof von Anhalt-Köthen seine kammermusikalischen Konzerte. So fanden sich im Leipziger Ritual Reste der katholischen Messe vor. Weil er auf diese Dinge eingeht, weil

er sich ernstlich mit ihnen auseinandersetzt, hat Bach überall in kurzer Zeit die Führung. Die artistischen Veränderungen, die thematischen und formalen Unterschiede innerhalb der einzelnen Arten sind demgegenüber unbedeutend. Das ist sehr charakteristisch.

Zwar hat Bach verhältnismäßig selten auf direkte Bestellung gearbeitet. Aber er tat es immer für einen direkten Zweck, mochte es für Gottesdienste, Hochzeiten, Begräbnisse, Geburtstage, Huldigungen, Einweihungen oder Promotionen sein. Der Hinweis auf seine Arbeitsweise ist heute um so notwendiger, als sich bei uns die Gebrauchsmusik beinahe schneller als Schlagwort denn als Idee eingebürgert hat. Wir erleben bereits Fälle, wo dieser Begriff dem Komponisten nur zur Entschuldigung für liederliches und verantwortungsloses Arbeiten dient. Dergleichen wiederholt sich heute bei jeder richtigen Bewegung. Um so energischer muß man sich gegen die Mitläufer ohne Anschauung und ohne einen anderen Instinkt als den für Konjunktur zur Wehr setzen. Die Gebrauchsmusik ist kein Feld, wo man sich gehen lassen kann. Sie ist keine Warenmarke, die jede Schluderei deckt. Verleitet sie unklare Köpfe dazu, ihrem eitlen Dilettantismus die Zügel schießen zu lassen, so fordert sie, um bestehen zu können, desto eminenteres technisches Können und desto mehr Sorgfalt, Bescheidenheit und Selbstkritik. Sie ist nicht leichter, sondern schwerer zu machen als die l'art pour l'art-Musik. Sie ist kein Gegensatz zur Kunst, sondern ein Zusatz zur Kunst.

Hier ist Bachs Gewissenhaftigkeit vorbildlich. Er hat, obwohl er ein Genie war, nirgends mit salopper Genialität laboriert. Er hat das kleinste Detail groß durchgebildet. Er hat nichts geschrieben, ohne auf den Charakter der Stimmen und der Instrumente Rücksicht zu nehmen. Es gibt von ihm keine Anekdote wie von Beethoven, der einem aufbegehrenden Violinisten zugerufen haben soll: »Glaubt Er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?« Er hatte ein untrügliches Gefühl für die Gegebenheiten des Klangmaterials; und die Vermeidung der Gefühlsemanationen war bei ihm kein Anlaß zur Bedrückung, sondern ein Anlaß zur Erfrischung.

CREDO

». . . einer der größten Meister aller Zeiten, einer von denen, welche nicht übertroffen werden können, weil sich in ihnen das musikalische Empfinden und Können einer Epoche gleichsam verkörpert, der aber eine besondere Bedeutung, eine beispiellose Größe dadurch gewinnt, daß die Stilgattungen zweier verschiedener Zeitalter zugleich in ihm zu hoher Blüte gelangt sind, so daß er zwischen beiden wie ein gewaltiger Markstein steht, in beide riesengroß hineinragend. Er gehört mit gleichem Recht der hinter ihm liegenden

Periode der polyphonen Musik, des kontrapunktischen, imitatorischen Stils, wie der Periode der harmonischen Musik an	*Periode des harmonischen Stils, wie der mit ihm wieder einsetzenden Periode der polyphonen Musik, des kontrapunktischen, imitatorischen Stils an*

und des nun erstmalig in seinem ganzen Umfange dargelegten Systems der (an

die Stelle der Kirchentöne getretenen) modernen Tonarten.	*die Stelle der Dur- und Moll-Tonarten getretenen) Zwölftonreihen.*

Seine Lebenszeit fällt in eine Periode des Übergangs, d. h. in eine Zeit, wo der alte Stil sich noch nicht ausgelebt hatte, der neue aber noch in den ersten Stadien seiner Entwicklung stand und das Gepräge des Unfertigen trug. Sein Genie vereinigt die Eigentümlichkeiten beider Stilgattungen: Wie als Vokalkomponist so als Instrumentalkomponist ist er der Erbe jahrhundertealten Kunstguts, als Vollender alles zusammenfassend und in reinster Erkenntnis aller harmonischen Funktionen läuternd, was an Form im großen und kleinen die Periode der Polyphonie hervorgebracht hatte. Seine Melodik ist so urgesund und unerschöpflich, seine Rhythmik so vielgestaltig und lebendig pulsierend, seine Harmonik so gewählt, ja kühn und doch so klar und durchsichtig, daß seine Werke nicht allein der Gegenstand der Bewunderung, sondern des eifrigsten Studiums und der Nacheiferung bleiben werden.«

Riemann über J. S. Bach	*Alban Berg über Schönberg*

BEKENNTNISSE ZU BACH

Wenn Gott zu mir spräche: »Höre auf mein Wort. Du darfst bis an dein Lebensende Tag für Tag nur mit einem *Einzigen* der von mir Geweihten Zwiesprach halten, die euch Musik geschenkt haben — welchen willst du wählen?« — Ich würde antworten: »Beschenke mich mit *Johann Sebastian*. Er ist für mich das *Unermeßliche*. Aber gib mir dann auch ein ewiges Leben, denn nur so kann ich ihn bis auf den Grund erkennen.«

Waldemar v. Bausznern

Über Bach kann nur immer wieder dasselbe gesagt werden, wobei sich wohl alle wirklichen Musiker einig sind: er ist der größte, universellste Komponist aller Zeiten gewesen, ein Weltwunder, auf welches die Menschheit stolz zu sein hat.

Praktische Anmerkung: Außerdem hat Bach Klavierwerke geschrieben, von welchen ich (aus längerer Erfahrung) sagen muß, daß sie zu den *international dankbarsten* Stücken der Klavierliteratur gehören. Allerdings: Klavierwerke, nicht Bearbeitungen von Orgelkompositionen u. dgl.!

Walter Gieseking

Johann Sebastian Bach ist für mich der Inbegriff alles Höchsten, was Schöpferwille und Schöpferkraft in der Musik jemals erstrebt und erreicht hat.

Joseph Haas

Es geht den Großen im Reiche des Geistes seltsam: von den Einen werden sie bekämpft und verlästert, in die Reihen ihrer Anhänger und Jünger aber drängen sich gar manche, die im Grund genommen wenig oder nichts mit ihnen wesensgemein haben.

So ergeht es Goethe und Kant, so auch Joh. Seb. Bach. Ihm gehören freilich die Herzen aller derer, welche in der Kunst das lebendige Zeugnis göttlicher Schöpferkraft lieben.

Aber daneben ist Bach dem trockenen Akademiker das Urbild des unentwegten Fugenschmiedes, dem einseitigen Historiker der dogmatische Wahrer unantastbarer, ewiggestriger Tradition. In unserer Zeit aber ist es außerdem die Kunst der »neuen Sachlichkeit«, welche ihn als den Ihren beansprucht. Er ist ihr der Typus objektiven Geistes, seine Werke bedeuten ihr die klassische Bestätigung der »Bewegungsmusik«. Und so sehen wir heute seinen Namen oft in seltsamer Nachbarschaft mit den Vertretern jener entseelten Kunstrichtung als seinen angeblichen Gesinnungsverwandten. Ihnen kann der große Sebastian nur sagen: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.«

Siegmund von Hausegger

B - A - C - H — ein Symbol!
A und O aller musikalischen Kunst!
Cantus firmus
Himmels und der Erden!

Paul Juon

Seit langen, langen Jahren fängt für mich jeder Tag mit Bach an: *er* ist mein Jungbrunnen — mein Morgengebet; durch ihn wird die deutsche Musik wieder gesunden.

Hugo Kaun

Erstaunlich, ja zunächst fast befremdlich erscheint es, wie sich in Bachs Musik das sozusagen mathematisch berechnende, konstruktiv kalkulierende Element neben demjenigen des Ausdrucks einer so tief und stark fühlenden Individualität ohne Störung des einen durch das andere betätigt. Aber eben durch die scharf rationelle Form erreicht Bach, daß der Ausdruck seiner subjektiven Empfindung sich als überindividuell, nämlich als ein Gesetzmäßiges, Objektives, Ewiges darstellt.

Arnold Mendelssohn

Es fällt mir schwer, ein Erleben in *Worten* zu deuten und zu fassen, welches ich fast täglich in überzeugender Kraft eindeutigen *tönenden* Ausdrucks an mir verspüre: das Erlebnis der Kunst J. S. Bachs. — Aufgewachsen in der reinen musikalischen Atmosphäre Bachs auf dem Thomas-Alumnat ist mir frühzeitig diese Kunst ins Unterbewußtsein herabgesenkt und ist mir instinktmäßig Lebensbedürfnis geworden. Allmählich dann in die Bewußtseinshelle des berufsmäßig arbeitenden Künstlers gerückt, erscheint mir Bach darin einzigartig im Ablauf der gesamten Musikgeschichte, daß sein Genius einmalig umfassend eine objektiv in sich beruhende Welt christlich-religiöser Haltung mit einer ganz individuell geprägten Eigenart und mit einem erdhaft gebundenen, leidenschaftlichen Lebensgefühl zur Synthese eindeutiger künstlerischer Gestaltung verbinden konnte.
Ich glaube, daß sein starker Einfluß auf mich — und auf unsere Generation überhaupt — daraus resultiert, daß einmal sein Schaffen von größter Weltfreudigkeit und Lebensbejahung erfüllt ist, und daß zum andern seine unerschöpflich reichen musikalischen Ideen — über das Konfessionelle hinaus — in letzte Tiefen transzendenten Fühlens hineinragen. Vollkommen gestaltetes Kunst-*Gewerbe* verschmolzen mit tiefstem Kunst-*Ausdruck* bilden für den produzierenden wie reproduzierenden Künstler unserer Generation den Quell nie versagenden schöpferischen Antriebes und höchsten glückhaften Erlebens.

Günther Ramin

»Ich bin innigst überzeugt, daß keine Sprache in der Welt reich genug ist, um alles damit auszudrücken, was von dem hohen Wert und von dem erstaunlichen Umfange einer solchen Kunst gesagt werden könnte und müßte.« So steht es in *Forkels* Bach-Biographie geschrieben. Unbeschadet dieses Bekenntnisses hat es jederzeit Berufene und Auserwählte gegeben, die die geistige Welt Bachs immer weiter durchdrungen und erschlossen haben, soweit Worte das zu tun vermögen. Ihnen allen sind wir unendlichen Dank schuldig, denn je Wertvolleres zum Verständnis des Bachschen Wesens und zur Einführung in seine Werke gesagt und geschrieben wird, desto reicher wird dadurch das Wirken derer, in deren Hände die Darstellung Bachscher Musik gelegt ist: der ausübenden Musiker. Sie

haben Bach nicht nur zu studieren und auszudeuten, sondern zu gestalten, und sie sollen sich schließlich von den Schwingen seines Genius hinauf zu den Höhen tragen lassen, in denen Worte nichts mehr bedeuten.
Was gibt dem ausübenden Musiker die Kraft zu diesem erhabensten Dienst an Bach und wie gelangt er zum Ziel? Letzten Endes doch *nur* auf dem Wege über den *Musiker* Bach. Bei Bach wächst alles Geistige aus dem beispiellos beherrschten Technischen. Alles, was sein Seelenleben bewegt, hat er restlos in Musik umgemünzt, sodaß kein Takt von ihm — zum mindesten auf instrumentalem Gebiet — persönlich ausgelegt werden kann. Also tut es Not, Bach *musikalisch* bis zum verborgensten 32tel und 64tel zu *begreifen*, zu *können* und zu *besitzen*. Wer dazu gelangt, dem wird es, wenn er Intuition besitzt, auch beschieden sein, die aus den Tiefen der musikalischen Arbeitswerkstatt gehobenen Schätze in das Licht zu tauchen, das aus der Welt Bachs zu uns flutet. *Alfred Sittard*

»Nicht *Bach*, nein, *Meer* sollt' er heißen!« rief Beethoven enthusiastisch.
Doch ihm, dem Bescheid'nen, genügte, zu bleiben für alle nur — *Quell.*
Ernst Toch

Wenn wir heute sagen: »Kunst muß nützlich sein. Sie muß aber trotzdem ihr Niveau bewahren«, so ist Bach der stärkste Beweis für die Richtigkeit dieser Forderung. Bei ihm sind diese beiden Begriffe unzertrennlich. Sein Werk ist von höchster Zweckmäßigkeit. Deswegen (nicht trotzdem) bewahrt es ein einzigartiges Niveau. *Kurt Weill*

Joh. Seb. Bach hat das Schicksal aller ganz großen Schöpfernaturen, daß sich jede Zeit das ihr genehme von den Großmeistern holt, sie gleichsam zu Kronzeugen für oder gegen allerlei ästhetische Anschauungen nimmt.
So entsinne ich mich gut der Zeit, da man den *»Musikdramatiker«* Bach (mit allen Folgen für seinen Aufführungsstil) entdeckt hatte; der *»Programmusiker«* Bach mußte selbstverständlich auch herhalten, und die kürzeren oder längeren Intermezzi des *»Ex- und Impressionismus«* stützten sich gelegentlich ebenfalls auf Johann Sebastian. Heute nun bemüht man den größten Kontrapunktiker für das Feldgeschrei des *»linearen Kontrapunkts«*, und ich warte nur darauf, daß der ganz kunstfremde Begriff *»kollektiv«*, und was damit zusammenhängen soll, bis zu Bach zurückgeführt wird.
Aber auch ich möchte gerade J. S. Bach als besonderes Musterbeispiel dafür anführen, daß es ein ästhetischer Unsinn ist, wenn gewissermaßen immer nur *eine* Spezialforderung gestellt wird (linearer Kontrapunkt, atonal, oder sachliche Musik, oder »Weg mit der Romantik« usw.), wenn jeweils *ein* Kunstmittel als das allein seligmachende gepredigt und *bewertet* wird. So hoffe ich, daß ein erneutes, vertieftes Studium Bachs endlich dazu führen möge, daß man *gute* und *schlechte* Musik unterscheiden lernt, und Musik nicht lediglich nach dem Kleid beurteilt, das gerade Mode ist. In diesem Sinne: Mehr Bach, und immer wieder Bach; er erfrischt und reinigt! *Hermann Zilcher*

BACHS KUNST DER FUGE

VON

WILLI APEL-BERLIN

Die Kunst der Fuge, Bachs letztes, erst nach seinem Tode veröffentlichtes Werk, enthält an die 20 Fugen und 4 Kanons, die sämtlich über das gleiche Thema gehen. Alle Kunstmittel, die der Kontrapunktik zu Gebote stehen: Umkehrung, Engführung, Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas um

das Doppelte und sogar Vierfache, Einführung neuer Themen zur Bildung von Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen werden herangezogen, teils einzeln, teils in mannigfacher Durchdringung und Verbindung. Darüber hinaus erscheinen ganze Fugen in getreuer Spiegelung jeder einzelnen Stimme — Schöpfungen, die in der Gewagtheit der Konzeption an die unwahrscheinlichen Künste der alten niederländischen Kontrapunktiker erinnern, in der Sicherheit und Vollkommenheit der Ausführung freilich völlig einzigartig dastehen.

Durch 150 Jahre hindurch war die Wirkung der Kunst der Fuge auch in dem kleinen Kreise derer, die sie kannten, eine rein didaktische. Sie galt, wo sie überhaupt galt, als ein großartiges Lehrbuch, als das Kennzeichen der höchsten Stufe im kontrapunktischen Unterricht, als ein Werk, in dem der Schüler die klassischen Beispiele für die zusammengefaßte Anwendung aller Lehren und Formen seiner Kunst fand. Daneben hatte sie Bedeutung und Interesse für den Musikhistoriker, einmal um der Einzigartigkeit ihrer Erscheinung willen, dann aber auch durch ihre Anknüpfung an ältere Kunstübungen, die manche Beziehungen in der Entwicklung der Kontrapunktik aufdeckte, jedenfalls auch auf diesem Gebiet die unvergleichbare Stellung Bachs als des großen Zusammenfassenden und Vollenders, des beherrschenden Meisters auf dem Gipfel einer 200jährigen Entwicklung erwies. Der erste, der die Kunst der Fuge über alles Lehrhafte und Historische hinaus als ein einzigartiges Dokument künstlerischen Schaffens erkannt und gewertet hat, mag wohl Busoni gewesen sein, — Busoni, der zusammen mit August Halm als der moderne Repräsentant jenes Künstlertypus gelten kann, dessen Vollendung aus einem Zusammenwirken von schöpferischer Phantasie und gestaltender Intelligenz sich ergibt. Begreiflich, daß eine solche Natur zum wahren Kern einer Schöpfung wie der Kunst der Fuge vorzudringen vermochte. Die »Fantasia contrappuntistica«, in deren Mittelpunkt das letzte unvollendete Stück aus der Kunst der Fuge steht, ist die Frucht dieser Begegnung.

Die erste Gesamtaufführung der Kunst der Fuge in der Orchesterübertragung von *Wolfgang Graeser*, die vor 2 Jahren in Leipzig stattfand, bedeutet den Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte des Werks, ähnlich wie die Uraufführung der Matthäuspassion durch Mendelssohn 100 Jahre früher in der Berliner Singakademie. Seitdem steht es im Mittelpunkt des musikalischen Interesses und hat zahlreiche Aufführungen erlebt, von denen einigen der letzten schon eine zweite Neuordnung und Orchesterübertragung zugrunde lag, die man *Hans Th. David* verdankt.

II. WESEN

Was bedeutet das: 22 Kontrapunkte von aller nur erdenklicher Verschiedenheit der Form, über das gleiche Thema? Etwas ähnliches vielleicht, als eine Anzahl Variationen über das gleiche Liedthema? Gute und schöne wohlverstanden, von Meisterhand geschrieben, — vielleicht nicht nur von der im einzelnen

malenden eines Mozart, sondern von Beethovens im ganzen gestaltender? Aber gerade der einzige Vergleichspunkt, das »Thema«, erweist die grundlegende Verschiedenheit beider Aufgaben. Das Thema eines Variationenwerks ist im Grunde nicht mehr als ein Anlaß von äußerlicher, gewiß oft zufälliger Art, und gewinnt erst hinterher eine wesentliche Bedeutung für das Ganze als der Punkt, von dem aus der verbindende Faden fortlaufend geknüpft wurde. Man braucht sich nicht zu scheuen einzugestehen, daß im Grunde jedes einigermaßen handliche Liedgebilde zum Thema einer Variationenreihe genommen werden kann, deren künstlerischer Wert übrigens von dem des Themas kaum abhängt, oft genug ihm entgegengesetzt ist. Und wenn auch in neuerer Zeit das Bestreben deutlicher wurde, durch ein bedeutsames Thema dem Werk von vornherein eine Physiognomie zu geben (wie etwa bei Schumann, Brahms, Reger) so finden sich doch bei den Klassikern, bei Mozart und Beethoven Beispiele genug für Variationenkunst sozusagen am untauglichen Objekt. Und vielleicht liegt ein besonderer, ja sogar der feinste und eigentümliche Reiz dieser Kunst darin, aus dem Belanglosen das Gehaltvolle sich entwickeln zu lassen.

Ein Fugenwerk über ein einziges Thema ist etwas völlig anderes. Nicht daß Fugen an Stelle liedartiger Gebilde treten, ergibt den wesentlichen Unterschied, sondern die Art der Beziehungen und Verbindungen zum Thema. Dort ein in einer Richtung fortschreitendes Aneinanderreihen, das freilich Gliederungen und gelegentliche Rückbeziehungen nicht ausschließt, in der Struktur einer aufgehängten Kette zu vergleichen. Hier aber sind die aus dem kontrapunktischen Wesen erwachsenden Kräfte so vielfältig hin- und widergehend, so verschiedenartig und verborgen, daß keine Konstruktion kühn und gegliedert genug erdacht werden könnte, um ihre Erscheinung zu verdeutlichen. Hier scheinen Gesetze zum Ausdruck zu kommen von einer Tiefe und Reinheit, wie es die Beziehungen zwischen den Zahlen sind, die die Zahlentheorie lehrt, — Beziehungen, denen ihre Beweisbarkeit nichts von ihrem Geheimnis nimmt. Und so wie die mathematischen Wahrheiten als ewig und unabhängig vom Menschen gedacht werden müssen, so mag auch hier, wenn nicht die Überzeugung, so doch der Glaube entstehen, es seien bei der Schöpfung dieses Werks Kräfte tätig gewesen, die über das hinausgehen, was ein Mensch in sich beherbergen und aus sich entfalten kann.

In den Mittelpunkt solcher Beziehungen kann ein beliebiges Thema nicht gestellt werden. Der schöpferische Akt, beim Variationenwerk ein frei gestaltendes Spiel aus beiläufigem Anlaß, ist hier zu allererst Konzeption des Einmalig-Notwendigen. Wenn schon im Sonatensatz in einem tieferen und zwingenderen Sinne als man gemeinhin glaubt, das Thema den Urkeim der ganzen Musikentwicklung bedeutet, um wieviel mehr in einem solchen Fugenwerk, dessen ganzes Schicksal gewissermaßen in seinen ersten vier Takten enthalten ist. Aus dem Thema entwickelt sich alles Folgende selbsttätig und mit inne-
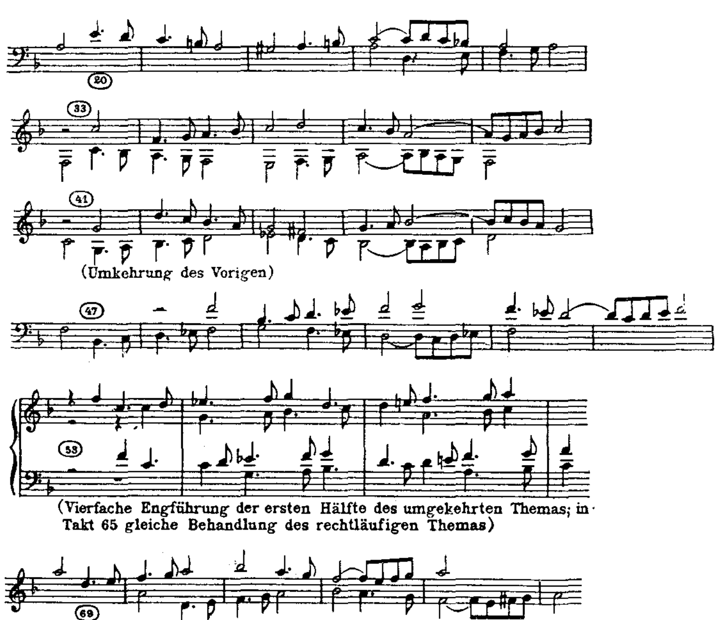
rer Notwendigkeit, getragen von den musikalischen Kräften, die in ihm beschlossen liegen und deren Entfaltung der Sinn des ganzen Werkes ist. Der vollendete Organismus wiederum erweist die beispiellose Fruchtbarkeit und Wachstumsenergie des Keims, aus dem er entstanden ist, und mit dem er in eigengesetzlichen Beziehungen verbunden ist, die jede Willenstätigkeit des Menschen und sogar des Künstlers weit unter sich zu lassen scheinen. Nirgends vielleicht in der Kunst versagt jener Idealbegriff eines Jahrhunderts vom »frei schaffenden Künstler« so völlig wie angesichts dieses Werks, das, mag man seine Geburtsstätte im Ewigen oder im Göttlichen suchen, vom Menschen nur empfangen, nicht geschaffen zu sein scheint.
In einem solchen metaphysischen Bereich von Musik steht die Kunst der Fuge nicht völlig vereinzelt da. Noch einige andere Spätwerke von Bach gehören hierher: Das Choralvorspiel »Wachet auf ruft uns die Stimme« mit seinem unbegreiflichen Zusammenfügen von Choral und Begleitstimme, die zehn Kanons mit gleicher harmonischer Grundlage, die sich in den Goldbergvariationen finden, das Musikalische Opfer, die Kanonischen Variationen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her, deren Schlußtakte die 4 verschiedenen Zeilen des Chorals zugleich in vierfacher Engführung erklingen lassen. Alle diese Werke sind im Kontrapunktischen verankert, — aber einer höheren Stufe dieser Lehre angehörig, wo zu den aufweisbaren Regeln geheime Wahrheiten hinzutreten, die nicht erkannt, nur geahnt werden können. Hier erschließt sich ein neues Reich musikalischen Geschehens, eine Art Geheimlehre des Kontrapunkts, gegründet teils auf ein besonderes Zusammenwirken melodischer und harmonischer Elemente oder anders ausgedrückt horizontaler und vertikaler Beziehungen (wie im Choralvorspiel und in den Variationen), teils — hauptsächlich in der Kunst der Fuge — auf die vielfach ineinander verflochtene Anwendung der eigentlichen kontrapunktischen Kunstmittel, deren gewaltige Kraft, entstanden aus der Glut des Aufeinanderstoßens, sich nirgends deutlicher als hier offenbart.

III. THEMATIK

Von all diesem Wesen kann hier begreiflicherweise nur eine Andeutung gegeben werden, nicht eine klare Vorstellung, die nur das Werk selbst vermitteln kann. Insofern aber das kontrapunktische Geschehen um das Thema herum als die Quintessenz des musikalischen Inhalts der ganzen Schöpfung angesehen werden kann, bedeutet eine Betrachtung dieser Thematik mehr, als einen Überblick über die Kombinationen in den einzelnen Fugen, — der übrigens auch als solcher manchem Leser willkommen sein mag. Sieht man die folgenden Bruchstücke nicht schematisch, sondern musikalisch an, so können sie wohl einen Begriff von den Kräften geben, die die Kunst der Fuge gestalten; und eine tiefere Betrachtung vermöchte ihnen auch noch eine besondere Bedeutung zu verleihen, nämlich als Ver-

mittler zwischen dem Thema und dem vollendeten Werk. Und wenn man die Größe und Erhabenheit dieser Schöpfung sich vor Augen hält, mag es nicht unangemessen erscheinen, sie dem Demiurgos zu vergleichen, der zwischen dem Logos und dem Kosmos steht.
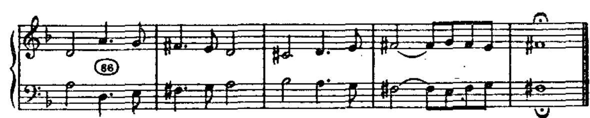
Die ersten vier Stücke*) sind einfache Fugen, von denen der ersten (1, 1) und zweiten (2, 3) das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt**): zugrunde- liegt, der dritten (3, 2) und vierten (4, 4) das Thema in der Umkehrung: Die 5. Fuge (5, 9) bringt das Thema in unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Umkehrung; anfangs erscheinen beide Gestalten in der klaren Aufeinanderfolge des vierstimmigen Fugensatzes, aber schon von der zweiten Durchführung an geraten sie in immer größere Nähe:



(Umkehrung des Vorigen)

(Vierfache Engführung der ersten Hälfte des umgekehrten Themas; in Takt 65 gleiche Behandlung des rechtläufigen Themas)
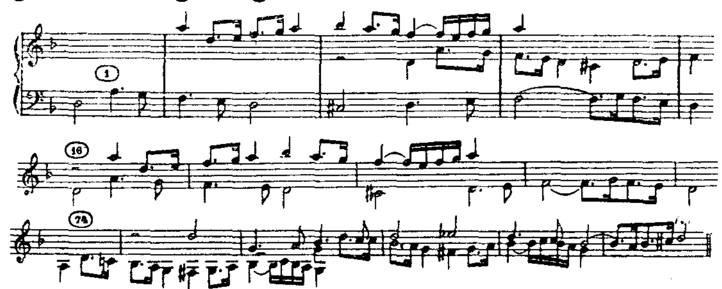
bis sie zum Schluß gleichzeitig auftreten, eine die andere bestrahlend:



*) Von den drei gegenwärtig im Handel befindlichen Ausgaben, nämlich der Czernyschen in der Peters-Gesamtausgabe, der von Graeser und der von David legen wir dem folgenden die Czernysche zugrunde — einmal, weil sie die verbreitetste ist, hauptsächlich aber weil sie außerhalb der Rivalität steht, die zwischen den beiden neuen Ausgaben naturgemäß entstanden ist. Zur leichteren Vergleichung sind die entsprechenden Nummern der letzteren daneben gesetzt, zuerst die der Graeserschen, dann die der Davidschen Ausgabe.

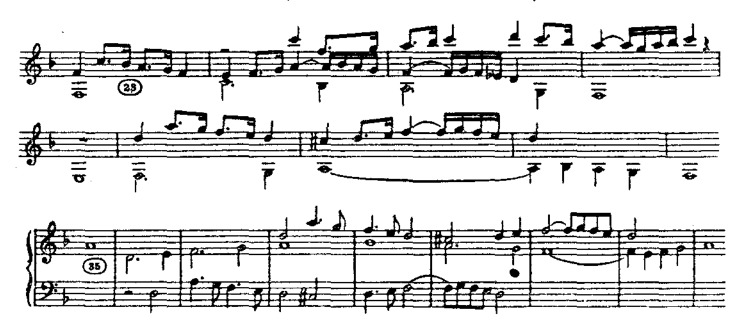
**) Aus drucktechnischen Gründen sind in den Notenbeispielen einzelne Stimmen zuweilen in andere Oktaven verlegt. Die eingekreisten Zahlen weisen auf die Takte hin, denen die Beispiele entnommen sind.

In der 6. Fuge (6, 10) bringt die Kontrapunktierung des Themas mit seiner Verkleinerung neue Steigerungen hervor:



Die beiden ersten dieser Kontrapunkte unterscheiden sich formal nur durch den um einen halben Takt verschobenen Einsatz des verkleinerten Themas. Aber wie anders ist die musikalische Situation. Der Sicherheit und Ausgeglichenheit in der ersten Konstellation tritt die zweite mit einer Häufung von Querspannungen und gegenwirkenden Tendenzen gegenüber. Jene eröffnet die Fuge, während die andere in der Durchführung auftritt. Alle hier aufgeführten Kontrapunkte kommen auch in der gesamten Umkehrung vor, vgl. etwa Takt 34, 46.

In der 7. Fuge (7, 11) tritt zu dem verkleinerten Thema außerdem noch das vergrößerte hinzu, so daß es in drei Zeitmaßen nebeneinander hergeht. Aus der Fülle von neuen Situationen, die hier auftreten, seien nur diese angeführt:



Das letzte Beispiel in den beiden ersten Stimmen umgekehrt und auf halbe Notenwerte herabgesetzt sieht so aus:
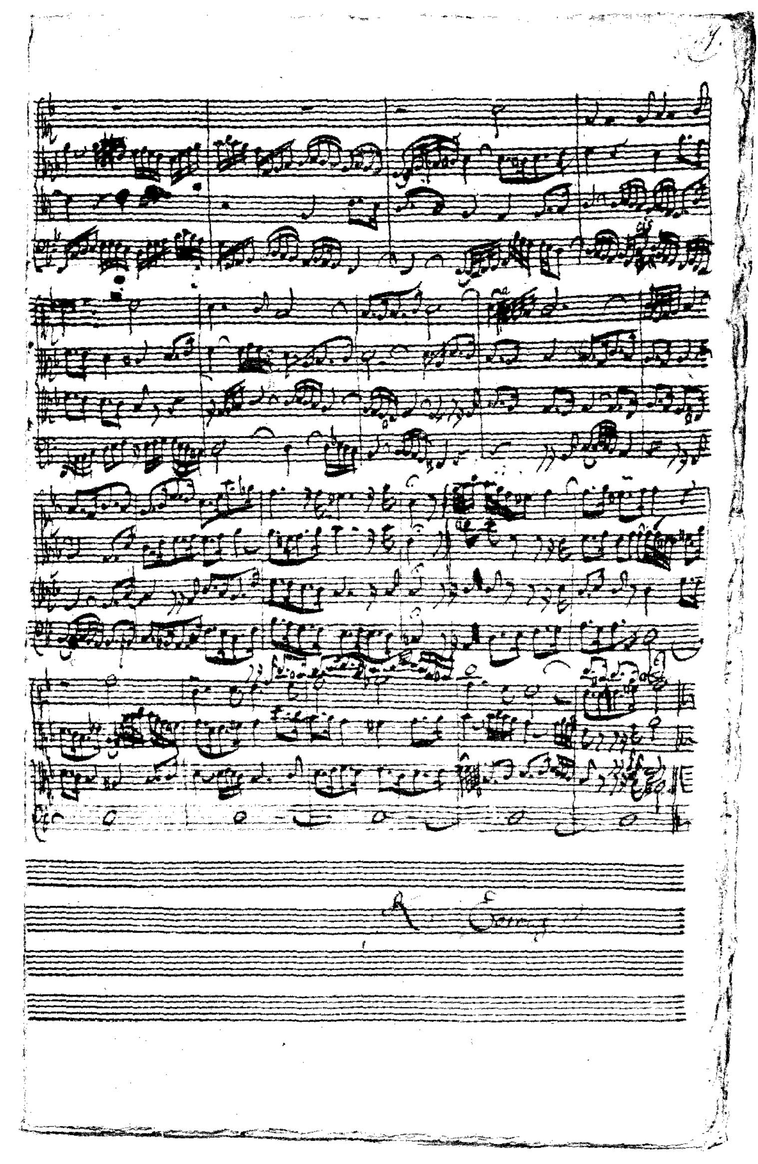


und ist demnach in der Struktur den Kontrapunkten 10 und 11 verwandt, zwischen denen es dem Zeitpunkt des Einsatzes der Gegenstimme nach in der Mitte steht.

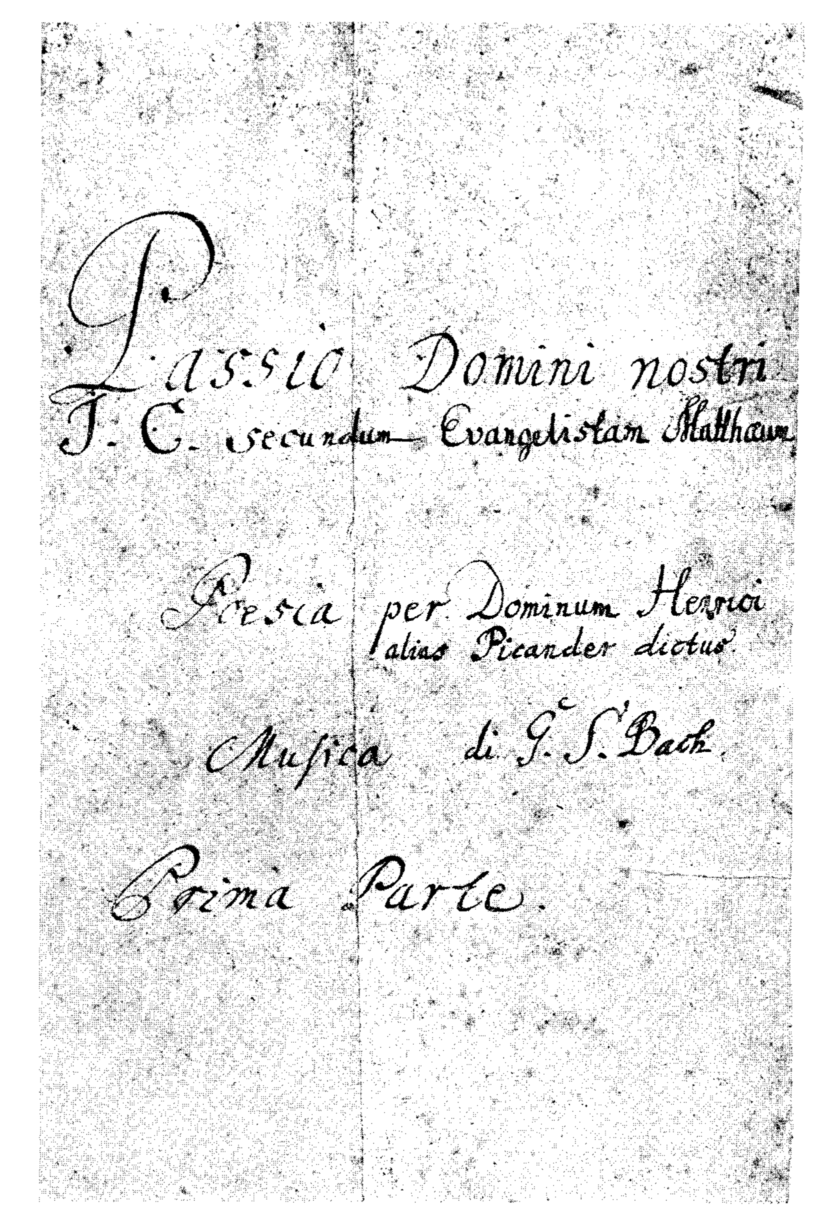
Die nun folgenden Fugen 8 bis 11 (bei Graeser gleiche Numerierung, bei David Nr. 13, 6, 7, 14) sind Doppel- oder Tripelfugen, in denen zu dem mehr oder weniger variierten Hauptthema neue Themen als Kontrapunkte auf-



Titelblatt der Kunst der Fuge



Die letzte Seite der 7. Fuge aus der Kunst der Fuge
(Berliner Autograph)



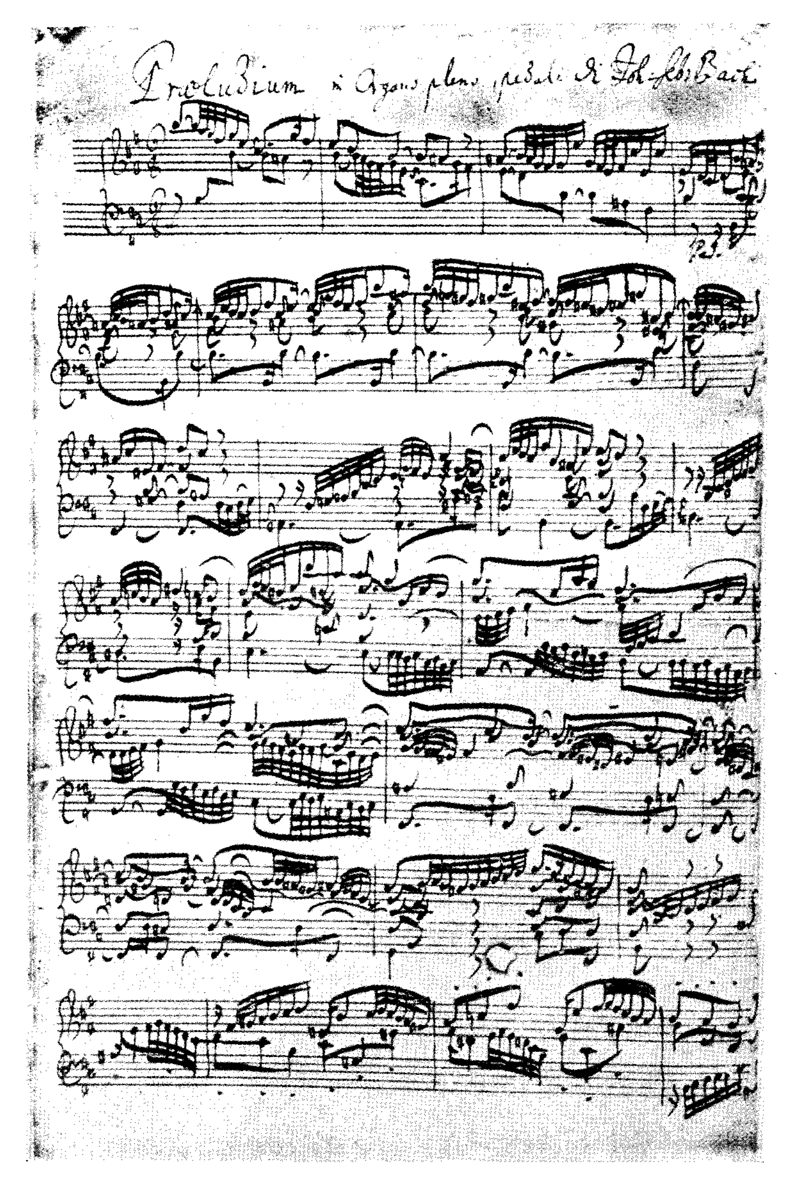
Passio Domini nostri
J. C. secundum Evangelistam Matthæum

Poesia per Dominum Henrici
alias Picander dictus

Musica di G. S. Bach
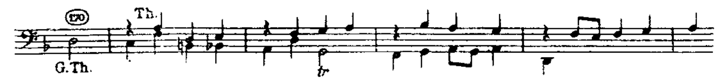
Prima Parte.

Titelblatt der Matthäus-Passion

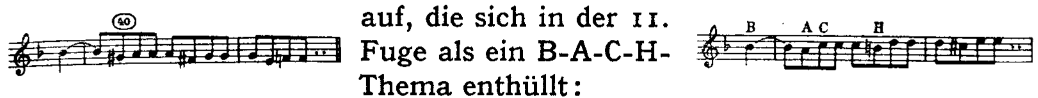


Die erste Seite des Praeludium con Organo pleno, pedale di Joh. Seb. Bach

treten. Fuge 8, eine dreistimmige Tripelfuge, beruht auf folgender Kombination:
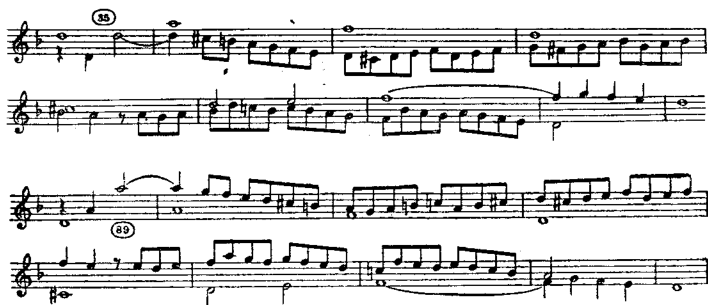


die den Schluß von Takt 148 an beherrscht. Schon früher tritt als kontrapunktisches Gegenmotiv jene Sequenz:
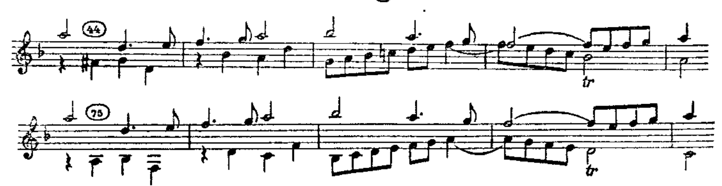


auf, die sich in der 11. Fuge als ein B-A-C-H-Thema enthüllt:

und die in Busonis Fantasia contrappuntistica eine so wichtige Rolle spielt. In der 9. Fuge wird dem Hauptthema ein bewegtes Gegenthema im doppelten Kontrapunkt der Duodecime, also in der Oktav- und Quintlage gegenübergestellt:



Ähnlich bringt Fuge 10 einen doppelten Kontrapunkt der Decime, also das Gegenthema in der Oktav- und Terzlage:



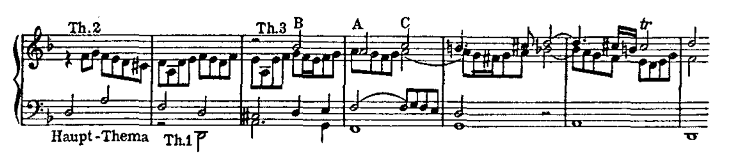
später auch beide Lagen gleichzeitig, also eine Terzverdoppelung, die gelegentlich auch auf das Hauptthema übergreift. (Vgl. Takt 75, 85.)

Die 11. Fuge bildet den überragenden Mittelpunkt des ganzen Werkes. Kontrapunktisch beruht sie auf den gleichen Elementen wie die 8. Fuge, nur daß alles auch in der Umkehrung auftritt. Neu wäre höchstens ein chromatisches Motiv (Takt 30, 35), das man als viertes Subjekt ansprechen könnte; danach hätte diese Fuge als Quadrupelfuge zu gelten.

In der nun folgenden zweiten Hälfte des Werkes bringt Czerny zunächst als Nr. 12 u. 13 die zwei Paare von »Spiegelfugen«, deren jede in jeder einzelnen Stimme Note für Note umgekehrt wird (bei Graeser Nr. 18 u. 16, bei David getrennt als Nr. 16, 17, 18, 19 aufgeführt). Hier vermag nur der Anblick der ganzen Partitur in der Anordnung der Originalausgabe, wie sie von Graeser

und David reproduziert wird, ein Bild des kontrapunktischen Geschehens zu geben. Die Czernysche und Graesersche Ausgabe enthalten noch ein drittes Paar »Spiegelfugen« (dort als Fuga 1 und 2 per due Pianoforti, hier als Nr. 17), die aber mit dem Paar 13 wesentlich identisch sind, nur daß Bach hier, offenbar einer vollständigeren Ausführung auf zwei Klavieren zuliebe eine vierte freie Stimme hinzukomponiert hat, die nicht umgekehrt wird. In der Davidschen Ausgabe ist daher dieses Paar weggelassen. Nr. 14 ist nur eine kürzere Variante von Nr. 10, die mit Recht bei Graeser und David fehlt. Es folgen die vier Kanons, bemerkenswert durch die melodischen Umgestaltungen, die das Thema hier erfährt. Zur kontrapunktischen Bereicherung des Themas tragen sie nichts bei; bei allen sind die imitierenden Einsätze so weit voneinander entfernt, daß keine Spannungen innerhalb der Thematik entstehen können. In der Graeserschen Ausgabe treten sie als geschlossener Komplex nur umgestellt als Nr. 15, 12, 14, 13 auf, während David sie auf die Nummern 15, 12, 8, 5 verteilt.

Als Krönung des Ganzen folgt dann jene in den größten Dimensionen angelegte, unvollendete Fuge, die man bis in die neueste Zeit vielfach als nicht zum Werk gehörig betrachtete, da keines der drei in ihr auftretenden Themen (das dritte ist B-A-C-H) mit dem Hauptthema der Kunst der Fuge übereinstimmt. Aber schon vor 50 Jahren hat Nottebohm die bedeutungsvolle Entdeckung gemacht, daß sich das Hauptthema mit jenen dreien kontrapunktieren läßt:



Diese Zusammenstellung hat in der Tat so viel Überzeugendes, daß man sie als einen zwingenden Beweis für die Zugehörigkeit der Fuge zu dem Gesamtwerk ansehen muß. Um so merkwürdiger ist es, daß diese Tatsache bis in die Gegenwart hinein selbst in den beteiligtsten Kreisen unbekannt geblieben ist. Noch gelegentlich der Graeserschen Aufführungen vor ein oder zwei Jahren konnte man in Programmschriften lesen, daß diese Fuge zum Werk gerechnet werden könne, da ihr Thema (und hier war das Anfangsthema dieser Fuge gemeint) sich als eine »sehr freie Variation des Themas der Kunst der Fuge« auffassen ließe. In Wahrheit beruht der Zusammenhang der beiden d-moll-Themen nicht auf der Variationsverwandtschaft, sondern auf dem kontrapunktischen Gegenspiel.

Bachs Autograph führt bis zu dem Punkte, wo die drei Vorthemen zum erstenmal zusammen auftreten. Wenn man bedenkt, daß auf diesem Unterbau nun noch die Durchführung dieser Themen, dann der Eintritt des Hauptthemas und schließlich die Durchführung aller vier Subjekte sich aufgebaut hätte, so gewinnt man eine Vorstellung von dieser Fuge, durch die sie schon der Ausdehnung nach weit über alles erhoben wird, was die kontrapunktische Kunst

— vielleicht mit Ausnahme von Beethovens Hammerklavierfuge — hervorgebracht hat. Bei einem solchen Werk aber bedeutet Größe der Ausdehnung mehr und sogar etwas wesentlich anderes als »himmlische Länge«, nämlich Kräfteplan und Raum für ein Fortschreiten zu immer neuen und großartigeren Stufen der Entwicklung.

Einer Überlieferung zufolge sollte selbst dies noch nicht der Abschluß des ganzen Werkes sein. Forkel berichtet von einer vierstimmigen Quadrupelfuge, die nachfolgend in allen vier Stimmen Note für Note umgekehrt werden und als höchster Gipfel kontrapunktischer Kunst das Ganze krönen sollte. Wir wissen nicht, ob hier Umkehrung im Sinne der Spiegelung gemeint war, wie sie schon früher im dreistimmigen Satz auftrat, oder gar als Krebsgang, was aus der Anlage des Ganzen eine Wahrscheinlichkeit für sich hat, so unwahrscheinlich phantastisch auch die Ausführung eines solchen Unternehmens erscheinen mag. Von dem, was uns hier verloren gegangen ist, können wir nur eine Ahnung, keine Vorstellung haben.

IV. HÖRMUSIK

Durch die Graesersche Aufführung ist die Kunst der Fuge erstmalig in den Bereich der Hör- und Wirkungsmusik gerückt worden, nachdem sie über 150 Jahre hindurch für so abstrakt und kontrapunktisch-künstlich angesehen worden war, daß es schon als Wagnis gelten konnte, sie gelegentlich einmal aus dem Studierzimmer aufs Flügelpult zu bringen. Begreiflicherweise mußten sich an eine solche Tat Auseinandersetzungen knüpfen, wieweit sie dem Sinn des Werkes entspreche oder widerspreche. Waren diese Fugen und Kanons, diese (wie Czerny sie nannte) »unübertroffenen Produkte harmonischen Scharfsinns« dazu bestimmt, lebendig tönenden Instrumenten anvertraut zu werden und neben Beethovens Sinfonien zu erklingen? Der Erfolg der Aufführungen war groß, überraschend groß, und falls nicht der unvermeidliche Kunst-Snobismus einen allzu großen Anteil daran hatte, wäre also zu hoffen und zu erwarten, daß nunmehr die Kunst der Fuge in den Konzertsälen die Stelle finden wird, die ihr als einer der größten Musikschöpfungen gebührt.

Wird es so kommen? Müßige Frage an die Zukunft und an die Nachwelt. Unabhängig von ihr erhebt sich die Frage an das Werk selbst, ob es wirken und nicht nur belehren, ob es gehört und nicht nur studiert sein will. Die Frage also, ob es ungeachtet seiner inneren Zugehörigkeit zur höchsten Kontrapunktik auch Teil an dem hat, was vor allem anderen Kennzeichen großer und unvergänglicher Kunstwerke ist, also etwa Schönheit im eigentlichen körperlichen Sinne, Größe des Aufbaus, Geschlossenheit der Gestaltung, innere Folgerichtigkeit der Entwicklung. Vielleicht muß man hier für einen Augenblick die Kunst der Fuge verlassen und sich der Betrachtung von Bachs ganzem Schaffen zuwenden. Denn der Einwand, mit dergleichen auf den Effekt gerichteten Kunstkriterien hätte überhaupt Bachs Musik nichts zu tun, ist zu

erwarten — weniger wohl aus dem Unverständnis früherer Jahrzehnte heraus, das in jeder Fuge nur das Produkt eines berechnenden Verstandes, etwas dem musikalischen Leben notwendig Entgegengesetztes erblickte, als aus einer besonderen Gesinnungsstrenge, die den Ernst des kontrapunktischen Stils vor den Einflüssen einer mehr ins Harmonische gerichteten Musikgesinnung bewahrt wissen möchte. Gerade in unserer Zeit ist ja das Verständnis für die reine, ganz in sich beruhende Kontrapunktik neu erwacht durch die Pflege jener Frühwerke der abendländischen Musik, denen die Ausdrucksmittel harmonischer Steigerung sowie rhythmischer und struktureller Gestaltung noch völlig fremd sind. Zugegeben, daß auch diese Kunst, wie man sie etwa noch in den Zwiegesängen des Praetorius antrifft, ihre eigene Schönheit und gerade für die Gegenwart ihren besonderen Reiz hat. Gewiß aber ist sie nicht die eines Bach, für den die Überlieferungen der kontrapunktischen Schule nur eine von den vielen Quellen ist, die in seinem Schaffen zusammenfließen. Daß Bach ein Kontrapunktiker sei — eine Behauptung von gleichem Rang und gleicher Richtigkeit etwa wie »Goethe ein Lyriker« — mochte gelten, solange es sich noch darum handeln konnte, in einem sozusagen vorkopernikanischen System des musikalischen Weltalls mit den Wiener Klassikern als ruhendem Mittelpunkt dem neu auftauchenden Phänomen einen Platz zuzuweisen. Die beispiellose Vielseitigkeit und der synthetische Charakter seines Schaffens aber wird auf so einfach-eindeutige Art nicht erfaßt: Neben den im eigentlichen Sinne kontrapunktischen Werken stehen die zahlreichen Kantaten, Choralvorspiele, Suiten und Partiten, die ihrem Wesen nach durchaus harmonisch und strukturell gedacht sind, und in denen sich eine Musikgesinnung ausspricht, die der des linearen Kontrapunktes durchaus entgegengesetzt ist. Freilich nur in der analysierenden Tätigkeit, wie sie das Streben nach musikalischen Erkenntnissen erfordert, — höchstens noch in der Grundhaltung besonders typischer Schöpfungen lassen sich diese Elemente auseinanderlegen. Im Werk selbst sind sie überall zu einer unauflöslichen Schaffenseinheit verbunden, die die Charakterformen der französisch-italienischen Schule mit der Klarheit und Tiefe der kontrapunktischen Musik erfüllt, der reinen Kontrapunktik aber aus den im Großen gestaltenden Kräften des Barock jene Reichtümer zufließen läßt, die ihr den Weg in die große Kunst eröffnen.

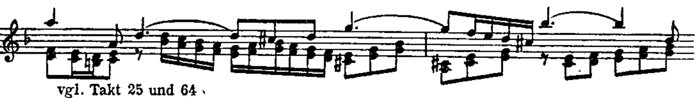
Daß aus diesem Gesamtaspekt die Kunst der Fuge herausfallen sollte, ist nicht wahrscheinlich. Man kann nicht glauben, daß in diesem krönenden Werk die große Synthese, die der Sinn von Bachs Schaffen ist, sich verleugnen könne. Oder will man daraus gerade, daß es sich um ein »letztes« Werk handelt, eine Sonderstellung ableiten? Bach hat in seiner künstlerischen Entwicklung ganz ähnliche Wandlungen durchgemacht wie Beethoven. Beide führt der Weg von der unbekümmerten Überschwänglichkeit des Jugendschaffens über die Jahre der Meisterschaft und der souveränen Beherrschung

aller Mittel zu einem Punkt, wo das Erreichte vor neuen Zielen, vor einem Streben nach Gestaltungen höherer Art zurücktritt. So entstammen die Waldsteinsonate und die Orgeltoccaten demselben Erdboden, gehören das cis-moll-Quartett und die Kunst der Fuge, so verschieden sie im Musikalischen sind, der gleichen geistigen Heimat an. Wer aber wollte Beethovens letzte Werke, und sei es selbst die große B-dur-Quartett-Fuge, als abstrakte Musik beiseite stellen, nur weil sie der Menge der Hörer nicht auf die bequemste Art entgegenkommt? Gerade dies sind die Gipfelschöpfungen der Musik, in denen sich die Synthese zwischen den beiden Polen vollzieht, denen diese Kunst ihre Spannung, ja ihr Leben verdankt, die Synthese von Sinnlichkeit und Unendlichkeit, von Eros und Logos oder wie man es sonst andeuten mag. So auch die Kunst der Fuge, die ungleich kühner noch als die späten Quartette zum jenseitigen Ufer hinüberspannt, aber nicht weniger sicher in dem Boden wurzelt, der der Ursprung allen musikalischen Lebens ist. Freilich sind solche Werke dem Genießer, der dem Klangrausch und dem Melodienreiz erliegen will, unzugänglich; aber nur eine andere Art von Genießertum und Feinschmeckerei ist es, im Anblick des bloßgelegten Geflechts der Stimmen sein Ergötzen zu suchen — eine seltenere und ehrenvollere vielleicht, aber gerade darum um so gefährlicher. Die Kunst der Fuge ist kein kontrapunktisches Nervenbündel mit verwickelten Reizfunktionen, sondern ein Musikkörper, in dem die Kontrapunktik zwar ein zentrales und lebenswichtigstes Organ, aber doch nur ein Organ neben anderen ist. Erst aus der Totalität des umfassend durchgebildeten musikalischen Erlebens läßt sie sich begreifen als eine jener seltenen Schöpfungen höchster und reifster Kunst, die sich an die Sinnesorgane nicht weniger als an die seelischen Emotionen und an die künstlerische Intelligenz richten.

Von einer solchen Gesamteinstellung aus erscheinen Stücke wie die zweite, fünfte, sechste, elfte Fuge als Schöpfungen, die gerade aus dem Gegensatz der in ihnen sich begegnenden Gestaltungsprinzipe, sagen wir etwa des linear-kontrapunktischen und des vertikal-strukturellen, ihre Kraft gewinnen und dadurch zu dem Schönsten nicht nur, sondern —im richtigen Verstand —auch Wirkungsvollsten gehören, was die Kunst hervorgebracht hat. Zumal in der elften und der letzten unvollendeten Fuge ergibt sich aus der Spannungsfülle der Kontrapunktik und der Größe des Aufbaus eine Eindringlichkeit, vergleichbar der einer Brucknerschen Sinfonie.

Begreiflicherweise stehen nicht alle Stücke auf solcher Höhe der Gesamtgestaltung. Nicht Kritik ist es also, sondern nur der Ausdruck einer unvermeidlichen und unentbehrlichen Differenzierung aller künstlerischen Werte, wenn gesagt wird, daß Stücke, wie die vierte oder neunte Fuge etwa vergleichsweise von geringerer Vollkommenheit der musikalischen Gestaltung sind. Aber selbst wenn dieser Meinung widersprochen würde: — wichtiger als Beweis oder Gegenbeweis ist die Einsicht, daß jede Entscheidung nur möglich ist aus

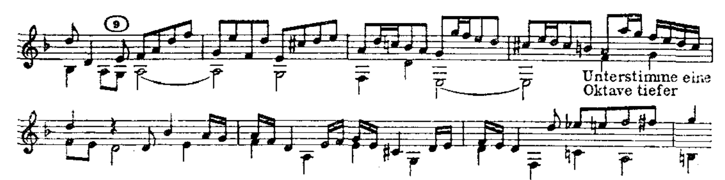
dem unmittelbaren Leben der Musik heraus, an dem die Kunst der Fuge denselben Anteil hat wie alles Große und Geschaffene.
Ein besonderes Wort muß in diesem Zusammenhang über die Spiegelfugen gesagt werden. Die Beziehung von Bild und Gegenbild stellt hier Anforderungen an den Aufnehmenden, die vom Hörenden allein nicht mehr erfüllt werden können, die zugleich auch einen Sehenden und Wissenden voraussetzen. Hier ist der Punkt, wo die Kunst der Fuge am weitesten sich von der Hörmusik entfernt und am tiefsten in jenen Bezirk übermusikalischer Mächte hineinragt, der dem Verstande so nahe zu sein scheint, und der doch dem Verständnis so hoffnungslos weit entrückt ist. Daß dennoch jede einzelne dieser Fugen, besonders die erste mit ihrer Umkehrung von einer eindringenden Musik durchströmt ist, gehört vollends zu den unbegreiflichen Wundern des Schöpfergeistes. Demgegenüber kann man sich nicht verhehlen, daß aus einem so hoch gespannten Rahmen die vier Kanons mehr oder weniger stark herausfallen. Kontrapunktisch sind sie alle eigentlich recht harmlos, trotz der gelehrten Überschriften: »Canon alla Dezima in Contrapuncto alla Terza«, oder »Canon in Hypodiatessaron al roversio e per augmentationem«. Die Sache ist, wenn man die Imitationen soweit auseinanderlegt, wie Bach es überall tut, nicht entfernt so schwierig, wie es aussieht. Im ersten Fall z. B. handelt es sich im Grunde nur darum, einen Kontrapunkt zu finden, der gleichzeitig auch um eine Terz versetzt zum Thema paßt, also eine fortlaufende Terzenbegleitung*):


vgl. Takt 25 und 64.

Man könnte einwenden, daß es doch nicht darauf ankomme, in eine Komposition möglichst viel Schwierigkeiten und verzwickte Künste hineinzubringen. Sicherlich nicht, wenn man es so formuliert. Aber gerade die Kunst der Fuge (und ähnliche Werke) zeigen, daß die starken Wirkungen des Kontrapunkts nicht billig zu haben sind. An den fünf Variationen über das Weihnachtslied kann man sehen, was große Kunst des Kanons bedeutet, und daß sie um so stärkere musikalische Spannungen hervorbringt, je gewagter und unerhörter die Konstruktion ist. Die Kanons der Kunst der Fuge sind schon dadurch, daß sie alle im größten Abstand von vier Takten einsetzen, einer eigentlichen kontrapunktischen Intensität (als welche nur in möglichster Nähe durch eine Art Reibungswärme entstehen kann) nicht fähig. Sie können lediglich noch rein musikalisch als imitierende Duette Bedeutung haben, ähnlich den schönen und viel zu wenig bekannten Duetten aus der Klavierübung. Als solche werden der zweite und vierte Kanon mit ihrer lebendigen und einheitlich geschlossenen Linienführung ihren Eindruck nicht verfehlen. Beim dritten und noch weit mehr beim ersten aber ist die Melodiebildung so äußer-

*) Übrigens ist hiermit schon etwas zu viel gefordert, da natürlich nur die untere *oder* die obere Terz mit der Melodie zusammen zu passen braucht, nicht auch beide gleichzeitig. Tatsächlich erfüllt aber der Kanon durchweg die weitere Bedingung, so daß man vermuten kann, Bach habe ihn an Hand dieses Kunstgriffes verfaßt.

lich und oft geradezu geschmacklos, daß man unwillkürlich an die Handwerkerei der alten Koloristen sich erinnert fühlt. Als Beispiel möge Takt 9—16 aus dem ersten Kanon dienen:



Ob es dem ganzen Werk dienlich ist, aus Pietät gegen das Geschriebene diese Stücke in den Aufführungen beizubehalten, mag dahingestellt bleiben. Hier kam es darauf an, das kontrapunktische Meisterwerk unter den Aspekt allgemeingültiger künstlerischer Prinzipien zu stellen und zu zeigen, daß es mit all seinem Reichtum und schließlich auch mit Mängeln mitten im lebendigen Strom der Musik steht, wie jede andere große Schöpfung.

V. GESAMTWERK

Die Frage, ob die 20 Fugen und Kanons der Kunst der Fuge über den thematisch-kontrapunktischen Zusammenhang hinaus im Ablauf des musikalischen Geschehens sich zu einem Gesamtkunstwerk vereinigen, hängt davon ab, was man unter einem Gesamtkunstwerk versteht. Natürlich kann es nicht die Absicht sein, hier eine Diskussion über einen Begriff zu entfesseln. Gewiß aber muß man zugeben, daß die Merkmale, die sonst in der Musik eine Gesamtschöpfung charakterisieren und von einer Sammlung unterscheiden, hier fehlen. Die Prinzipien der künstlerischen Gesamtgestaltung, die eine Bachsche Orgelfuge mit ihrem Präludium verknüpfen oder in einem Beethovenschen Variationenwerk (und eben abgesehen von der thematischen Verbindung) Stück um Stück aneinanderfügen — und die im wesentlichen doch wohl auf Prinzipe des Gegensatzes, der Vorbereitung, der Steigerung und ähnliche zurückzuführen wären — versagen vor diesem Werk fast gänzlich. Wieweit (und vor allen Dingen auf welche Weise) die einzelnen Sätze der zahlreichen großen Sonatenwerke diesen Forderungen entsprechen, ist eine vielleicht noch zu wenig beachtete Frage. Eines aber ergibt sich schon aus der oberflächlichsten Betrachtung als unerläßliche Vorbedingung, wenn mehrere Teile sich zu einem höheren Ganzen zusammenfügen sollen, nämlich Ungleichartigkeit der Teile. So gründet sich die Toccata auf den gegensätzlichen Charakter ihrer Abschnitte nicht minder als die Suite auf die Mannigfaltigkeit der Tanzformen und die Sonate auf den psychologisch-konträren Habitus der einzelnen Sätze. So zeigen die Goldberg-Variationen in dem Wechsel von Kontrapunktik und Virtuosität, von Besinnlichkeit und Elan das gleiche Aufbauprinzip, dem Beethoven etwa in den Diabelli-Variationen freilich noch bewußter und konsequenter zum Ausdruck verholfen hat.

Die Stücke der Kunst der Fuge aber sind ihrem Musikcharakter nach zu gleichartig (übrigens wohl auch zu zahlreich und ausgedehnt), um einen übergeordneten Zusammenhang zu erzeugen, der aus der Sammlung ein Gesamtwerk, oder, um es anders auszudrücken, aus der so beispiellos einheitlichen Schöpfung eine Schaffenseinheit machen könnte. Man braucht hierin keinen Tadel zu sehen; fehlt der musikalische Zusammenhang, so fehlt er, weil er einem höheren Prinzip weichen muß: wo vor einem allbeherrschenden Logos Gleichgestaltete und Gleichberechtigte zusammentreten, schickt sich keine Unterordnung und Dienstbarkeit.

Hiernach wird man die Versuche von Graeser und David, durch Neuordnung der Stücke eine Vereinheitlichung des im überlieferten Zustand stark auseinanderfallenden Werks zu erzielen, nicht für sehr aussichtsvoll halten. Dennoch haben sie ihre Bedeutung und Berechtigung; nur daß es sich nicht um die Herstellung eines körperlich-musikalischen Zusammenhangs handeln kann, der nicht da ist und durch keine Neuordnung erzeugt werden kann, sondern um die Einführung gewisser Ordnungsgrundsätze, die für die Erfassung des Werks wertvoll sind, insofern sie durch Zusammenfassungen und Gliederungen eine plan- und sinnvolle Übersicht ermöglichen.

Die Graesersche Neuordnung (etwas anspruchsvoll und voreilig als »die Kunst der Fuge in ihrer wahren Gestalt« bezeichnet) ist in Reihenfolge und Gliederung durch kontrapunktische Gesichtspunkte bestimmt. In Übereinstimmung mit allen früheren Ordnungsvorschlägen (deren es etwa 6 gibt) hält Graeser bis zu der großen 11. Fuge an der Reihenfolge der Originalausgabe fest. Diese Stücke bilden die erste Hälfte des Werks, die nun nach kontrapunktischer Zugehörigkeit in drei durch verschiedenartige Instrumentation noch sinnfälliger voneinander getrennte Gruppen zerlegt wird. Die erste Gruppe bringt die vier einfachen Fugen als Streichquartette, die nächste die drei Gegenfugen für kleines Streichorchester, der dritte die vier Doppel- bis Quadrupelfugen für Streich- und Blasinstrumente in zunehmender Stärke der Besetzung, so daß die elfte Fuge in einer glanzvollen Instrumentierung jenes volle Licht erhält, das ihr gebührt. In der zweiten Hälfte wird nun nach den gleichen Grundsätzen eine völlige Neuordnung durchgeführt. Es folgen die vier Kanons für Cembalo solo, die drei Spiegelfugen in verschiedener Besetzung, schließlich für volles Orchester mit Orgel die große unvollendete B-A-C-H-Fuge, deren drei Abschnitte merkwürdigerweise als verschiedene Stücke (Contrapunctus XIX a, b, c) aufgeführt werden. Der Schwierigkeit, die der Torso einer Aufführung entgegensetzt, begegnet Graeser, indem er in den letzten von Bach noch niedergeschriebenen Takten, wo zum erstenmal alle drei Themen miteinander kontrapunktiert werden, die Musik durch eine große Steigerung der Dynamik und in immer mehr verlangsamter Bewegung zur größten Höhe der Intensität hinaufführt, auf der sie dann plötzlich abbricht — um nach einem langen Schweigen von jenem Orgelchoral »Vor deinen Thron

tret ich hiermit« aufgenommen zu werden, mit dem der Herausgeber des Originaldrucks, wie er in der Vorrede bemerkt, »die Freunde der Bachschen Muse für den fehlenden Schluß der letzten Fuge hat schadlos halten wollen«. Man hat — hauptsächlich in sachverständigen Kreisen — Graeser wegen der Übernahme dieses Verlegenheitsstückes (die musikkritisch freilich nicht zu rechtfertigen ist) getadelt und überhaupt in der Gestaltung des Schlusses einen ungehörigen Theatereffekt gesehen, während andererseits auf viele Hörer begreiflicherweise gerade dieser Schluß mit seinem symbolischen Gehalt eine starke Wirkung ausgeübt hat. Eine Wirkung, wie mir scheint, der sich zu unterwerfen niemandem zur musikalischen Unehre zu gereichen braucht. Mag man ein Zeichen darin sehen, daß die Vollendung dieses Werks, das sich aus der Sphäre des Menschlichen so weit zu entfernen scheint wie kein anderes Kunstwerk, am alltäglichsten Menschenlos scheiterte, — oder mag man nur nach einem so langen Verweilen in jener des strengen Kontrapunkts erhabenen Landschaft die Rückkehr in ein milderes Klima als Lösung der Spannung empfinden: der Eindruck dieser Schlußgestaltung, deren Schönheit sich aus der Tapferkeit und der Ehrfürchtigkeit des Gedankens ergibt, darf bestehen bleiben, unangefochten von philologischen Bedenken oder von musikalischem Puritanertum.

Die Davidsche Neuordnung (Edition Peters) unterscheidet sich von der Graeserschen (und allen andern) von vornherein dadurch, daß sie nicht den Erstdruck zugrunde legt, sondern auf das in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte freilich nicht vollständige Autograph zurückgeht, das gegenüber der Originalausgabe nicht nur eine völlig andere Reihenfolge, sondern vielfach auch andere Notierung der Stücke, nämlich in halben Notenwerten aufweist. Gegenüber der bisherigen Meinung, daß das Autograph die Stücke in der mehr oder weniger zufälligen Folge der Konzipierung und Ausarbeitung enthalte, die Originalausgabe aber mindestens in der ersten Hälfte die von Bach gewollte Anordnung aufweise, unternimmt David den Beweis zu führen, daß das Autograph im wesentlichen als die unverfälschte Quelle angesehen werden müsse. Das Material und die Gründe, die er zur Stützung dieser These auf über zwanzig Großfolioseiten anführt, kann hier begreiflicherweise nicht einmal im Auszug wiedergegeben werden. Nur soviel darf — vielleicht ohne Anspruch auf musikwissenschaftliche Gültigkeit des Urteils — bemerkt werden, daß keines seiner Argumente unbedingt zwingend erscheint. Selbst, wenn dies aber ein ein Irrtum wäre, so würde er nicht allzu schwer wiegen, da letzten Endes Behauptung sowohl wie Beweis für die allgemeine Musikwelt nicht entfernt die Bedeutung haben, die ihnen in wissenschaftlichen Kreisen begreiflicherweise zugemessen werden muß. Wichtig ist dagegen, daß sich durch das Zurückgehen auf das Autograph neue Gesichtspunkte ergeben, die nun freilich von allgemeinem Interesse und von Bedeutung für das Werk sind. Das ist in erster Linie jener merkwürdige mathematisch-konstruktive Aufbauplan, den David

in der scheinbar wirren Aufeinanderfolge der Stücke entdeckt, und der für ihn die wichtigste Stütze sowohl wie das Hauptergebnis seiner Theorie von der Authentizität der autographen Anordnung ist. Dieser Plan, der sich auf ganz allgemeine Symmetrie- und Anordnungsprinzipien gründet, teilt ähnlich wie der Graesersche das Werk, das im Ganzen auf 22 Stücke gebracht wird, in zwei gleiche Hälften, deren jede in drei Gruppen eingeteilt wird. Das Charakteristikum dieser Gruppen von 4, 4 und 3 Stücken besteht in ihrer Anordnung, die bei der ersten etwa durch das Zeichen »a, b, a, b«, bei der zweiten durch »a, b, b, a«, bei der dritten durch »a, b, b« wiederzugeben wäre. Zu diesem Anordnungsprinzip tritt ein Symmetrieprinzip hinzu, insofern sich in der zweiten Hälfte die drei Gruppenanordnungen wiederholen, allerdings in veränderter Reihenfolge, nämlich zuerst »a, b, b, a«, dann »a, b, a, b«, schließlich »a, b, b«.
Im einzelnen stellt sich der Plan folgendermaßen dar: Die erste Gruppe umfaßt die vier einfachen Fugen in der Reihenfolge 1, 3, 2, 4, so daß immer eine Grundfuge und eine Umkehrungsfuge abwechseln. Die Anordnung entspricht also dem Schema »a, b, a, b«. Die zweite Gruppe enthält vier Stücke, die unter dem Begriff des doppelten Kontrapunkts zusammengehören. Es sind dies:

Kanon 4 (Czerny)	bei David	Kanon 1.	dopp. Kp. der Duodezime
Nr. 9 ,,	,, ,,	Doppelfuge 1.	
Nr. 10 ,,	,, ,,	Doppelfuge 2.	dopp. Kp. der Dezime
Kanon 3 ,,	,, ,,	Kanon 2.	

In der Aufeinanderfolge von Kanon und Doppelfuge ergibt sich der kreuzweise Aufbau »a, b, b, a«. Die dritte Gruppe ist die der Gegenfugen und entspricht völlig der zweiten Gruppe von Graeser. Der Aufbau »a, b, b« rechtfertigt sich dadurch, daß die letzten Stücke näher zusammengehören, indem sie beide das Thema auch in der Vergrößerung bringen.
In der zweiten Hälfte enthält die vierte Gruppe unter dem Titel: »Stücke mit mehr als einem thematischen Grundelement« die Tripelfugen 8 und 11, umrahmt von den Kanons 2 und 1 (immer in der Czerny'schen Numerierung), so daß die gleiche Anordnung wie in der zweiten Gruppe entsteht. Der Aufbau der ersten Gruppe wiederholt sich in der fünften Gruppe der Spiegelfugen 12 und 13, wo auf jede Fuge als getrenntes Stück ihre Umkehrung folgt. (Die Spiegelfuge für zwei Klaviere fehlt, wie schon früher bemerkt wurde.) Zur letzten Gruppe würden dann in Wiederholung der dreiteiligen Anordnung außer der unvollendeten Quadrupelfuge die nach Forkels Bericht geplante Quadrupelfuge gehören samt ihrer Umkehrung im Spiegelbild oder im Krebsgang.
Die in diesem Plan enthaltene Reihenfolge stimmt mit der des Autographs zwar weitgehend, aber nicht völlig überein. Dort fehlt die vierte Fuge, ebenso die Kanons der zweiten Gruppe, an deren Stelle die beiden ersten Gegenfugen aus der dritten Gruppe stehen, so daß von dieser nur ein Stück übrigbleibt. Die

unvollendete Quadrupelfuge liegt samt der Spiegelfuge für zwei Klaviere und dem Choral auf losen Blättern bei. David erblickt in dieser Reihenfolge eine vorläufige Fassung des Plans, der zunächst nur die Gruppen 1—5 enthalten habe, wobei die dritte Gegenfuge allein die Mittelgruppe und somit den Mittelpunkt des ganzen Werkes gebildet hätte. (Die vierte Fuge wäre freilich auch in diesem Fall zu ergänzen). Später aber wäre dann der Gedanke einer sechsten aus drei Quadrupelfugen bestehenden Gruppe aufgetaucht, der nur zum geringen Teil verwirklicht wurde. Diese neu hinzugekommene Gruppe hätte als Gegengewicht eine auf drei Stücke vergrößerte dritte Gruppe und im Zusammenhang damit die Einführung der Kanons 1 und 2 erfordert.
Konjekturen dieser Art haben leicht etwas Unbehagliches an sich. Sie rufen einen Widerspruch zwischen den Forderungen des Intellekts und dem unmittelbaren Empfinden hervor. Man kann sich den Darlegungen und Folgerungen der David'schen Rekonstruktion nicht eigentlich verschließen, und doch wehrt sich das Gefühl gegen das fast allzu gute Funktionieren eines zwar interessanten, aber im Grunde doch unmusikalischen und äußerlichen Schemas. Zwar weisen die Musikformen auf Schritt und Tritt Wiederholungs- und Anordnungsgesetze auf — aber der Übergang etwa vom »a, b, a«, der Lied- und Sonatenform mit den selbsttätig hieraus erwachsenden Bereicherungen oder von der unmittelbar erlebten Symboldarstellung des Kreuzes in Bachschen Kantaten zu einem so komplizierten, fast raffinierten System ist keine organische Höherentwicklung, wäre ein schematisches Weiterbilden ohne lebendigen Inhalt. Vermag man zu glauben, daß Bach diese Konstruktion erfunden habe? Eher könnte man der Vorstellung folgen, daß hier dem Schöpfer selbst unbewußt der Logos sich des Werkes bemächtigt habe. Aber heißt es nicht, diese große und tiefsinnige Vorstellung von einem Weltordnungsgeist, vor dessen Angesicht mathematische Wahrheiten und höchste Kunstformen sich zu einer einzigen Idee vereinigen — heißt es nicht, diese Vorstellungen erniedrigen, wenn man sie auf eine Erscheinung anwendet, die nur rationale Anordnung, nicht schöpferische Ordnung ist?
Dennoch darf und soll die Bedeutung des Davidschen Planes nicht verkannt werden. Nur muß man den Akzent von dem konstruktiven Element auf den kontrapunktischen Zusammenhang verlegen, der zunächst nur als Begleiterscheinung auftritt. Dann ergibt sich eine Neuordnung des Werkes nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie die Graesersche, und man wird ihm die symmetrischeren Verhältnisse obendrein als einen Vorzug anrechnen müssen. Auch ein Vergleich hinsichtlich des musikalischen Gesamteindrucks fällt insofern wenigstens zugunsten Davids aus, als die vier Kanons, die als Gesamtkomplex bei Graeser nur schwer zu ertragen sind (noch dazu auf dem Cembalo, dessen Reiz so leicht abstumpft) hier auf verschiedene Stellen verteilt sind. Dagegen erscheint die zentrale Stellung der Gegenfuge mit der zweifachen Vergrößerung des Themas nicht so glücklich als die der großen elften Fuge bei Graeser.

Man kann vielleicht mit David darin übereinstimmen, daß diese Fuge in Hinblick auf die kontrapunktische Kunst den Höhepunkt bedeutet, obwohl ihr die Spiegelfugen auch diesen Rang streitig machen könnten; an die musikalische Spannung und hinreißende Gestaltung der elften Fuge reicht sie jedenfalls nicht heran. Vollends aber Abschluß des Werkes mit der zweiten Spiegelfuge (David läßt die unvollendete Quadrupelfuge aus der Aufführung weg) ist unbefriedigend und stellt Aufführungen des ganzen Werkes überhaupt in Frage. Man müßte sich dann doch wohl dazu entschließen, noch ein anderes Bach-Werk folgen zu lassen, das die Zuhörer mit dem Gefühl eines vollendeten Abschlusses entläßt.

In dem kontrapunktisch-konstruktiven Gefüge seines Planes erkennt David eine weitere Gesetzmäßigkeit aus der Betrachtung der Veränderungen, die das Thema im Verlauf des Ganzen erleidet. In seinen Einzelheiten ist dieser Variationszusammenhang ziemlich kompliziert und wird aus der Zusammenstellung auf Ste. XV. der Ausgabe nicht völlig klar; im großen läuft er darauf hinaus, daß im Verfolg der einzelnen Stücke bis zum Schluß der vierten Gruppe das Thema immer reichere Umbildungen erfährt, die sich dann in der Spiegelfugengruppe wieder bis zur Grunderscheinung zurückentwickeln, die die letzte Gruppe beherrscht.

Auf die veränderte Notierung vieler Stücke, die David aus dem Autograph übernimmt, wurde schon früher hingewiesen. Es sind dies die Czernyschen Nummern: 7, 8, 9, 10, 11, 13a, b, und die Kanons 1, 5. Damit erscheint die ganze zweite Gruppe, die ganze vierte Gruppe (deren erstes Stück, Kanon 2, auch die Originalausgabe im beschleunigten $^{9}/_{16}$-Takt notiert) sowie die zweite Hälfte der fünften Gruppe in halb so kleinen Notenwerten, das Thema also in Viertelnoten statt in Halben. Freilich zerstört diese Notierung die Einheitlichkeit der Originalausgabe, wo in jedem Stück das Thema in gleicher Größe erscheint (mit Ausnahme jenes Kanons und der angehängten Fuge für zwei Klaviere); demgegenüber nimmt David für das Autograph und seine Ausgabe eine andere Gesetzmäßigkeit in Anspruch, nämlich die des Variationszusammenhangs, der die Steigerung der Bewegung nach der Mitte hin wesentlich erfordert. Auch hier müßten wir, wollten wir versuchen, uns im Sinne historischer Kritik für die eine oder die andere Annahme zu entscheiden, ein Gebiet betreten, das der Musikwissenschaft überlassen bleiben muß. Vom musikalischen Standpunkt aus dürfte zwar eine allgemeinverbindliche Lösung der Notierungsfrage auch nicht zu finden sein; doch erscheint die persönliche Entscheidung leicht, als eine Entscheidung des musikalischen Temperaments. Wer zu einer raschen, lebendigeren Auffassung einzelner Sätze neigt, wird sich durch die Notierung des Autographs sicherer geleitet fühlen; wer einer besinnlicheren Wiedergabe den Vorzug gibt, wird sich lieber an die Bewegungsmaße des Originals halten.

VI. INSTRUMENTIERUNG

Graeser verwendet eine Gruppeninstrumentierung, deren Grundzüge schon früher angedeutet wurden. Vom Streichquartett der ersten Gruppe geht er zum Streichorchester, dann zum vollen Bachorchester über. Der zweite Teil beginnt mit den Kanons für Cembalo-Solo (bzw. Orgel) und bringt die Schlußstücke in einer dem Charakter jeweils entsprechenden, mehr oder weniger reichen Orchesterbesetzung. David gibt dem ganzen Werk ästhetisch richtiger und wohl auch an sich musikalisch wirkungsvoller eine einheitliche Grundinstrumentation durch Streicher oder durch Streicher im Einklang mit Oboe-Bläsern, wodurch der intensive Streicherklang jene Präzision der Einzeltonbildung erhält, die zumal für kontrapunktische Werke unerläßlich ist, und deren Fehlen bei Graeser oft geradezu den Wunsch nach dem Klavier hervorruft. Zu diesen Grundinstrumenten treten in der Gruppe der Gegenfugen Klarinetten hinzu, im letzten Stück dieser Gruppe außerdem noch Baßtuba, Tenorposaune und zwei Trompeten, denen jeweils der Vortrag des Themas in der doppelten Vergrößerung zufällt. Die Kanons werden durch Solo-Blasinstrumente ausgeführt.

Auch in der Instrumentierung also betont David den aus den Symmetrieverhältnissen und dem Variationszusammenhang abgeleiteten zentralen Aufbau des Werkes. Man begreift diese Konsequenz; doch läßt sich nicht verkennen, daß das ästhetische Ungenügen der ganzen Konzeption auch die Orchesterwirkung mit ins Verderben hineinzieht. Das Zurückgehen auf die Anfangsbesetzung in den Spiegelfugen entspricht zwar durchaus dem musikalischen Habitus dieser Stücke, wirkt aber dennoch als ein Herabsinken und offenbart um so deutlicher, daß diesen Stücken der Schlußcharakter fehlt. Wenn übrigens David die vereinzelte Anwendung des Cembalos in der Graeserschen Bearbeitung für ästhetisch fehlerhaft erklärt, so wird man das einmalige Auftreten der vier Blechbläser in der Mitte des Werkes, ein jeder genau für acht Takte, gewiß noch weniger rechtfertigen können.

In allen Fugen bringt David weiterhin ein Instrumentationsprinzip zur Anwendung, durch das die »Durchführungen«, d. h. die Takte, während deren in irgendeiner Stimme das Thema erklingt, von den »Zwischensätzen«, d. h. den themafreien Takten, klangmäßig unterschieden werden, so zwar, daß diese von den Streichern allein vorgetragen werden, jene von Streichern im Einklang mit Oboebläsern (bei entsprechenden Modifizierungen in den stärker instrumentierten Mittelstücken). Auch hier macht sich, sowohl in der analysierenden Begriffsbildung von »Durchführungen« und »Zwischensätzen«, als auch in der streng konsequenten Anwendung jenes Prinzips der theoretisierende, dem Leben der Musik leicht entfremdete Charakter der Davidschen Arbeit bemerkbar, demgegenüber die von Graeser vielleicht unvollkommener, aber weit unmittelbarer und lebendiger wirkt. Die Hervorhebung der Thematik, von

Fall zu Fall wichtig und notwendig, muß zum Überdruß werden, wenn im Verlauf des Werkes wohl 200mal das Thema durch den Mund der Oboen dem Hörer sein prahlerisch-aufdringliches: »hier bin ich — hört ihr mich« zuruft. Heißt es nicht einen Organismus zerstören, wenn man seinen Lebenskeim, anstatt ihn mit pflegender Hand zu behüten und zur Entfaltung zu bringen, den unbarmherzigen Strahlen einer unveränderlichen künstlichen Beleuchtung aussetzt? Oder will man eine solche Orchesterbehandlung mit dem Hinweis auf Bachsche Instrumentationsprinzipien in den Klavier- und Violinkonzerten oder den Registerwechsel in seinen Orgelfugen rechtfertigen? Nicht um den starren Registerwechsel als solchen handelt es sich, der Bachschen Werken unter Umständen sehr angemessen sein kann, sondern um die Gliederung, die dadurch bestimmt und betont wird. Jene Zerlegung in »Durchführungen« und »Zwischensätze« aber verhält sich zu dem Stufenaufbau, den zuerst Albert Schweitzer in Bachs Fugen erkannt hat, wie eine Fassadenaufteilung zu einer architektonischen Baugliederung. Den großartigen Aufbau der elften Fuge z. B., der von Anfängen der Gestaltung bis zu den höchsten Höhen der Kraftentfaltung führt, vernachlässigt David völlig, nur darauf bedacht, daß nirgends eines der drei Themen oder Themenbruchstücke der Aufmerksamkeit der Oboen entgehe. Zweifellos ist hier die Graesersche Instrumentierung ungleich sinnvoller und lebendiger.
Alles in allem aber erscheint die Instrumentierungsfrage weder hier noch dort völlig befriedigend gelöst. In beiden Übertragungen schieben sich Konstruktionen außermusikalischer Art zwischen das Werk und das Orchester, d. h. zwischen das Werk und den Hörer. Hiermit soll nichts gegen eine planvolle Ordnung gesagt sein, deren das Werk als Ganzes gewiß nicht entraten kann. Sie gehört aber in erster Linie in das Programmbuch, nicht in die Partitur. Der sinnvolle Zusammenhang zwischen den Instrumenten und dem musikalischen Leben, wie es sich jeweils aus dem Zusammenwirken von Kontrapunktik und struktureller Gestaltung ergibt, ist wichtiger als das Bemühen um Verdeutlichung von Gesetzmäßigkeiten, die stets nur im Unter- oder Überbewußtsein wirken können, einer unmittelbaren Wirkung aber auf den Hörer nicht fähig sind.

* BACHIANA *

DIE NEUE BACH-BIOGRAPHIE

CHARLES SANFORD TERRY'S Bach-Biographie, mit einem Geleitwort von Karl Straube versehen, geschmückt mit 58 Bildtafeln, erschien in der Übertragung von Alice Klengel kürzlich beim Insel-Verlag in Leipzig.
Wenn man dieses neue Bachbuch aus der Hand legt, hat man zunächst wohl einmal ganz allgemein das Gefühl der Befriedigung, daß eine so hervorragende Leistung der

ausländischen Musikwissenschaft den deutschen Lesern nicht länger vorenthalten bleibt. Mit Bedauern gedenkt man dabei etwa des bahnbrechenden französischen Mozartwerkes von Wyzewa und St. Foix, das 18 Jahre nach seinem Erscheinen auf dem antiquarischen Büchermarkt schon lange eine begehrte Seltenheit darstellt, ohne je einen deutschen Übersetzer gefunden zu haben. Eine Biographie nennt der als Bachforscher in England längst hochgeschätzte Verfasser (er ist übrigens Professor der Geschichte an der Universität Aberdeen) sein voriges Jahr erschienenes Werk. In dieser Beschränkung eine sehr unzeitgemäße Arbeit, könnte man also denken, heute, wo doch die Werkforschung in der Bachliteratur so im Vordergrund steht. Aber das ist es ja gerade. Wir haben über alldem fast vergessen, daß Spittas gewiß einzigartige Monographie schon lange Jahre hinter uns liegt, in denen die biographische Bachforschung in vielen Dingen um ein gutes Stück weitergekommen ist. Und zudem hat Terry bei aller Übertreibung doch bis zu einem gewissen Grade recht, wenn er von Spittas Biographie meint: »Der ungeheure Rahmen erdrückt das Bild, und Bachs Gestalt wird von der Masse theoretischer Erörterungen erbarmungslos verschlungen.« Der Bachbiograph von heute ist also zunächst einmal darauf angewiesen, die weitverzweigte Einzelforschung etwa der letzten 50 Jahre seiner Arbeit dienstbar zu machen. Es ist schon eine Fülle neuen Materials, die sich in dieser Zeit im Sammelbecken des Bachjahrbuchs gestaut hat. Aber was sonst noch alles zutage gekommen ist, namentlich von seiten der Lokalgeschichtsforschung, wird man erst aus Terrys Buch gewahr. Das ist sein erstes Verdienst, daß er gewissenhaft und mit der ganzen Treue des Historikers von Fach alle seit Spitta geleistete Einzelarbeit in sein neues Gesamtbild des Meisters einmünden läßt. Seine größte und fruchtbarste Leistung aber ist, daß er allen Spuren des Bachschen Lebens und Wirkens noch einmal persönlich an Ort und Stelle nachgegangen ist. Der Erfolg in einer großen Zahl einzelner Fälle ist erstaunlich. Auf Schritt und Tritt ist man überrascht, um wie viele Züge das von Spitta festgelegte Bild auf Grund unbekannter Akten, Dokumente, Briefe und vielseitiger Beobachtungen des Verfassers bereichert und oft genug auch berichtigt wird. Die Ohrdrufer Schulzeit erscheint in neuem Licht, die musikalische Bibliothek der Lüneburger Michaeliskirche wird in ihrem Inhalt erschlossen und damit die eigentliche Quelle sichtbar, aus der der junge Bach seine Kenntnisse geistlicher Musik schöpfte. Eigene Auffassungen entwickelt Terry Spitta gegenüber in der Frage der Hamburger Reise von 1720 und bezüglich der Entstehung des Weihnachtsoratoriums.

Viel Liebe und Sorgfalt ist auf die Milieuschilderung bei jeder sich bietenden Gelegenheit verwandt worden, und zwar zumeist auf Grund eigener Bekanntschaft mit den verschiedenen Bachstätten. Aus dieser virtuos gehandhabten Kunst der Milieuschilderung fließt außerordentlich viel Wärme und Lebensnähe in das Buch, wobei sich der Verfasser auch noch durch ein üppiges Anschauungsmaterial (z. T. eigene Photographien) im Anhang unterstützt sieht. Was die Anhänge sonst noch an Quellenmaterial bieten (Kapellverzeichnisse, Briefe, Stammtafeln), wird die Bachforschung dankbar entgegennehmen müssen.

Wo soviel Selbstkritik, vor allem auch Zucht und Ordnung der Darstellung im Formalen, herrscht, hat die Kritik nicht mehr viel zu tun. Immerhin seien zwei Anmerkungen gestattet. Zu den französischen Einflüssen auf Bach (S. 59) hätte vielleicht auf W. Landowskas wichtigen Aufsatz im Bachjahrbuch 7, 1910 hingewiesen werden können. Und dann: Andreas Reyhers »Special- und sonderbahrer Bericht« von 1642 ist eigentlich nur der Vorläufer des berühmten 1672 endgültig redigierten »Schulmethodus« (zu S. 35). Im übrigen ist die Anführung dieser bahnbrechenden Schulordnung des Herzogs Ernst von Sachsen-Gotha zur Beleuchtung der Ohrdrufer Schulverhältnisse sehr zu begrüßen.

Willi Kahl

NEUAUSGABEN BACHSCHER WERKE

DIE MATTHÄUSPASSION, herausgegeben von *Siegfried Ochs*, Partitur im Verlag von C. F. Peters, Leipzig (Nr. 4000).

Man müßte das Vorwort von Siegfried Ochs ohne Auslassungen zum Abdruck bringen, um zu zeigen, welche Genauigkeit und Sauberkeit sich der unvergessene Chormeister zur Pflicht machte, um eine Partitur herzustellen, die als eine Spitzenleistung der Akribie Geltung behalten wird. Ochs sagt, daß, wer Vergleiche anzustellen beliebt, feststellen kann, daß sich »auf jeder Seite, ja für lange Strecken in jedem Takt Veränderungen

gegen die bisherige Lesart finden: Phrasierungsbögen, Staccatozeichen, falsche Textunterlagen, gefälschte Überschriften und Angaben für das Continuo«. Und er fährt fort: »Die Partituren der Matthäus-Passion müssen, wenn wir einen ganz milden Ausdruck gebrauchen, als unzulänglich bezeichnet werden.« Diese Partituren stützen sich auf die große Bach-Ausgabe, genauer: sie sind Nachahmungen. Ochs beweist, wieviele Entstellungen aus dieser allerorts zur Aufführungsgrundlage gemachten Ausgabe zu beseitigen waren: sein Revisionsbericht umfaßt mehr als 200 Stellen! Es blieb ihm nichts anderes übrig, als die gedruckte Partitur mit der Handschrift Takt für Takt zu vergleichen. Noch wichtiger war die Heranziehung der zum Teil von Bach selbst ausgeschriebenen Chor- und Orchesterstimmen, die der Meister bei seinen eigenen Aufführungen benutzt hatte. Aber auch hier konnte Ochs Abweichungen konstatieren, weil die Vermutung nahe liegt, daß Bach bei einzelnen Stellen während des Abschreibens der Stimmen Änderungen für nötig hielt, die er später in die Partitur nicht übernahm. An strittigen Punkten war das Feingefühl und die aus zahlreichen Aufführungen gewonnene Erkenntnis des Herausgebers entscheidend. — Auch die von anderen Verlagsfirmen herausgebrachten Partituren konnten ebensowenig als zuverlässig angesehen werden, und wir sehen erstaunt, welche Unsumme von Eigenmächtigkeiten sich frühere Herausgeber erlaubt haben. Die Säuberungs- und Reinigungsarbeit hat viel Schweiß erfordert. Um so erhebender das Ergebnis: wir besitzen nun eine Partitur des unsterblichen Werkes, die allen kommenden Aufführungen zugrunde gelegt werden *muß!* — Der Stich und Druck der Partitur ist von vollendeter Klarheit. *Oskar Rehbaum*

VIER KANTATEN BACHS, nach der Ausgabe der Bachgesellschaft und den Originalstimmen revidiert und mit Einführungen versehen von *Arnold Schering*, in Eulenburgs Kleiner Partiturausgabe (Nr. 1012 bis 1015).
Auch diese Ausgabe zeigt Reinigung von Ton und Wort, über deren Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit sich Arnold Schering in den Vorbemerkungen ausspricht. Am einschneidendsten waren diese bei der Kantate Nr. 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern«; aber auch Nr. 34 (»O ewiges Feuer«) und 81 (»Jesus schläft, was soll ich hoffen?«) weisen Richtigstellungen gegenüber den Drucken der Ausgabe der Bachgesellschaft auf. Einzig Kantate 85: »Ich bin ein guter Hirt« folgt der Vorlage notengetreu. Freuen wir uns dieser handlichen Bändchen, die zum intimen Genuß der wundervollen Werke einladen. Den Anreiz zur Beschäftigung erhöhen die einleitenden Worte Scherings, die sich aller Gelehrsamkeit enthalten, um sich mit den musikalischen Werten um so eindringlicher zu befassen. Hier begegnen uns Deutungen und Aufschlüsse, wie sie nur der Kenntnisreichsten einer zu geben vermag. *Waldemar Redslob*

VIERTE SUITE für Violoncello, für Bratsche übertragen von *Gerhard Brauer*, erschienen bei N. Simrock, Berlin.
Von den prächtigen Suiten, die Johann Sebastian Bach für Violoncell (eigentlich für Gambe, Nr. 6 für die von ihm erfundene Viola pomposa) geschrieben hat, sind die ersten 4 Nummern schon seit Jahren in zwei durchaus empfehlenswerten Ausgaben für Bratsche (bei Merseburger, Leipzig, bzw. bei Ricordi, Milano) erschienen. Trotzdem ist aber auch diese neue, sorgsam hergestellte und sehr splendid gestochene Übertragung (in der Edition Simrock) willkommen, zumal sie in Einzelnummern erscheint. Wünschenswert wäre, daß die Nummern 5 und 6 in absehbarer Zeit auch veröffentlicht würden. Auch zu Studienzwecken ist diese Bratschen-Übertragung sehr geeignet; der vom Bearbeiter hinzugefügte Fingersatz ist verständnisvoll, doch macht Brauer bescheiden darauf aufmerksam, daß seine Fingersatzgebung nur eine der vielen Möglichkeiten darstellt. *Wilhelm Altmann*

DER ERSTE BACH. Neue Folge. Ausgewählt und bezeichnet von *Kurt Herrmann*. Erschienen bei Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Die auf S. 221 des Dezemberheftes von mir gekennzeichnete Methode, die der Herausgeber für seine »Ersten Klassiker« zur Anwendung brachte, wird auch für diese Sammlung beobachtet. Sie umfaßt 26 Originalkompositionen aus Werken Bachs. Diese Anthologie ist eine »Zweite Folge«; die erste, von Hans Huber zusammengestellt, vereinigte nur Stücke aus den Notenheften für Anna Magdalena und Wilhelm Friedemann Bach; das Schwesterheft dagegen bringt seltener gehörte Arbeiten. In der Aufreihung

und Anordnung waltet ein feinspürender Geist: hier sind sämtliche Formengebilde vertreten; der Spieler vertieft sich nicht nur in die kompositorischen Schönheiten, sondern erkennt dankbar an, daß der Herausgeber dem Lernenden ein Material in die Hand gibt, das Freude erweckt und einen Ansporn zur Selbsterziehung bildet. *Oskar Rehbaum*

AUS BACHS KUNST DER FUGE hat *Willy Eickemeyer* in der Edition Steingräber (Nr. 2436) zwei Fugen in d-moll ausgewählt und für zwei Klaviere gesetzt. Er geht von der Annahme aus, daß »nach der ganzen Struktur und Notierung mit einiger Gewißheit angenommen werden kann, daß diese beiden Stücke für zwei Klaviere gedacht sind. Wichtige Aufschlüsse über die Entstehung dieser Stücke gibt uns der 13. Kontrapunkt der Kunst der Fuge (Reihenfolge der neuen Bachgesellschaft). Es handelt sich um zwei dreistimmige Fugen, bei der die zweite die genaue Umkehrung der ersten ist (quasi Spiegelfuge). Bach setzte eine freie vierte Stimme hinzu und nahm einige Veränderungen in der thematischen Führung vor, so daß das Umkehrungsverhältnis stellenweise gestört wurde. — Wie auf den ersten Blick ersichtlich, ist es zu einer sorgfältigen Korrektur nicht gekommen, so daß Ungenauigkeiten (Oktav-Quint- und Einklangsparallelen, unmotivierte Fünfstimmigkeit etc.) stehen blieben.«

BACH-HANDSCHRIFTEN

DER URSPRUNG DER MUSIKALISCH BACHISCHEN FAMILIE ist der Titel eines von Charles Sanford Terry herausgegebenen, im vorigen Jahr bei der Oxford University Press in London erschienenen, sauber ausgestatteten Werkes.

Gewissermaßen als Vor- oder Nebenstudie zu seiner Biographie (s. S. 286) hat Terry »The Origin of the Family of Bach Musicians« herausgegeben, und zwar als Faksimile-Ausgabe jener 17 Seiten umfassenden Handschrift, die von keinem Geringeren stammt als von Johann Sebastian selbst. Der Meister hat diese Chronik in den ersten Jahren seines Leipziger Kantorats angefertigt. Es marschieren 53 Bache auf, beginnend mit dem Müller Vitus Bach (den wir Veit zu nennen gewohnt sind), endend mit Joh. Heinrich Bach, dem einzigen Sohn Joh. Christophs. Familien-Genealogien waren früher keine Seltenheiten; die vorliegende ist deshalb von einem so ehrfurchtgebietendem Wert, weil sie das wohl glänzendste Künstlergeschlecht verewigt und sich in schönster und lesbarster Handschrift darbietet. Leider ist der Text hier und da durch Zusätze von der Hand Karl Philipp Emanuels verunschönt. In dieser Familiengeschichte ist unser Johann Sebastian der 24., und es stellt der Bescheidenheit des Großmeisters ein rührendes Zeugnis aus, daß er sich selbst mit der gleichen Sachlichkeit behandelt, die er allen anderen Gliedern des Hauses widmet. Terry hat diesen Stammbaum mit einer gedrungenen Einleitung und vielen wertvollen Anmerkungen versehen, sowie im 7 Tabellen die Abstammung graphisch verdeutlicht. Er geht hier übrigens noch über Veit Bach hinaus und bezeichnet einen Hans Bach zu Wechmar (1561) als den Stammvater der Dynastie. Dem prächtig ausgestatteten Band sind mehrere schöne Bilder beigegeben. *Leo Wendhausen*

DAS H-MOLL-PRÄLUDIUM UND FUGE FÜR ORGEL, einst der Sammlung Heyer in Köln zugehörig, vor zwei Jahren in Berlin versteigert, ist nach Florenz gewandert und bildet hier die Kostbarkeit einer Privatsammlung, wie in der »Rivista musicale XXXVI/2« zu lesen ist. Das Präludium wird als eines der besterhaltenen Manuskripte Bachs beschrieben: es umfaßt 8 Seiten. Von dem aus Bachs reifster Leipziger Zeit stammenden Werk hat Spitta einst gesagt: »Es führt in romantische Irrgärten, wie sie kein neuer Komponist zauberreicher hätte erfinden können.« Von diesem Manuskript gibt es keine Abschrift; Skizzen sind jedenfalls nicht vorhanden. Soll diese von außerordentlichster Sorgsamkeit zeugende Niederschrift die erste und einzige gewesen sein? Wilhelm Rust hat das Autograph zu den schönsten gezählt, die ihm je unter die Augen traten. Von Leipzig über Schottland, darauf über Köln, Berlin nach Florenz verschlagen, »strahlt es als pietätvoll behütetes Rarissimum seinen unvergänglichen Wert aus einer Vitrine. Es grüßt den deutschen Musiker als Denkmal nordischer Genialität, nun Eigentum eines Landes, dem selbst ein Bach nicht wenig zu danken hatte«. (Siehe die Abbildung unter den Beilagen.)

EINE SONATA PER VIOLINO E CEMBALO DI BACH. Ein glücklicher Zufall hat das zweifellos echte Autograph einer bisher unbekannten »Sonata per Violino e Cembalo di J. S. Bach«

aus Eisenacher Privatbesitz ans Licht gezogen. Es ist nicht nur einer der schönsten, sondern auch einer der wichtigsten Bachfunde, die seit langem überhaupt gemacht wurden. Das mit größter Sorgfalt geschriebene Autograph umfaßt sechs Blätter in Folio; auf zwei weiteren Seiten des Fundes findet sich, ebenfalls von Bachs Hand geschrieben, das Cis-dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier. Die literarische und graphische Sammlung Manfred Gorkes-Eisenach ist Besitzerin dieses Schatzes. Das Bach-Jahrbuch (1928) hat eine Nachbildung aus der Handschrift veröffentlicht.

DIE ERSTE CHORALFUGE BACHS. Bach war acht Jahre alt, als er sein erstes Werk, eine an Erfindung und Melodik reiche Choralfuge schuf. Er konnte damals noch nicht Klavier spielen, und sein Onkel Christoph, ein berühmter Orgelspieler und hochgeschätzter Komponist, der an der Stadtkirche in Eisenach das Amt eines Organisten bekleidete, mußte es ihm am Spinett vorspielen. Heute befindet sich das kostbare Original im Britischen Museum in London. Der Katalog weist dem Werkchen einen Wert von viertausend Pfund zu.

UNSERE BACH-BILDER

Wir lassen dem jüngsten unter den Bach-Bildnern *Joseph Weiß* den Vortritt. Von ihm sind eine *Maske* und ein *Denkmal* geschaffen. Der Künstler hat über seine Auffassung selbst gesprochen. Der »Zeitwende« dürfen wir folgendes entnehmen: »Ruhend in Erdenschwere will Bach als ein der Welt heilig gewordener Mensch vor uns sitzen; die Hände geöffnet und uns zugewendet; den von Gott aus Vollem empfangenen Segen an uns weitergebend! . . . Soweit wir überlieferte Bildnisse besitzen, habe ich sie für meine Arbeit verwendet. Das bekannteste, Haußmanns Bach-Bildnis in der Thomasschule zu Leipzig, ist leider ein dem damaligen Zeitgeschmack angepaßtes unbedeutendes Bild. Sein mäßiger künstlerischer Ausdruck, besonders hilflos in der geradezu kindlich dargestellten Hand, muß uns sagen, daß der Künstler hier seiner Aufgabe nicht gewachsen war. . . Mir waren die anatomischen Untersuchungen von Bachs Schädel und Gebeinen sehr aufschlußreich. Wir finden darin, wie Albert Schweitzer sagt, die charakteristischen Formen, die man nach den Bildnissen von Bachs Haupt erwarten dürfte: hervortretenden Unterkiefer, fliehende Stirn, niedrige Augenhöhlen und starken Stirn-Nasenwulst. . . . Um in der Ähnlichkeit Bachscher Gesichtszüge nicht fehlzugehen, modellierte ich vor dem Denkmalsmodell eine überlebensgroß gehaltene Gesichtsmaske, die ich dann in Bronze gießen ließ. Mit dieser Arbeit war es mir in die Hand gegeben, Bach nicht gealtert, wie in den uns überlieferten Bildnissen, sondern gleichaltrig mit uns darzustellen. Nach dieser Vorstudie begann ich dann mit der Herstellung des Denkmals selbst. In Vertrautheit mit der in edlem Material liegenden höheren Ausdruckskraft sah ich davon ab, das Modell nur in Gips herzustellen. So wählte ich dafür dunkles Nußbaumholz und schlug die Gestalt, ein Geringes unter Lebensgröße, aus dem Klotz. Dank der Härte und Dichtigkeit dieses Holzes konnte ich den Entwurf so halten, daß er schon auf die geplante oder wenigstens erhoffte spätere Ausführung in Stein vordeutet.«

Zum Vergleich mit den sonstigen Darstellungen plastischer Kunst bieten wir die Wiedergabe sechs weiterer bildhauerischer Arbeiten. Das *Carl Seffnersche* Bildwerk in Leipzig erstrebt Lebenstreue. In Heft I der »Schriftenreihe des Cöthenschen Heimatmuseums« wird die Körpergröße Bachs mit 166,8 m, die Kapazität seines Schädels mit 1479,5 ccm angegeben. Über dem Schädelabguß hat Seffner eine porträtähnliche Büste geformt; unter wissenschaftlicher Aufsicht und Beobachtung aller anatomischer Einzelheiten wurde diese Büste die Grundlage für das Leipziger Denkmal, das als das berühmteste Geltung erlangte. — Die Büste in Köthen von *M. Pohlmann* (1885) bleibt im Bezirk des brav Konventionellen. — Schärfer charakterisiert, mit einem Schritt ins Höfische wirkungsvoll gehoben, erweist sich *Josephs Uphues*' Bach-Büste in der Berliner Siegesallee. — *Karl Adolf Donndorfs* bekanntes Eisenacher Denkmal (1884) zeigt den Meister von der jovialen Seite, sehr repräsentativ, fast selbstbewußt, aber von Leben erfüllt. — Das in der Walhalla bei Regensburg aufgestellte Werk des Münchener Bildhauers *Fritz Benn* sieht den Meister im hieratischen Stil, dessen Erhabenheit und Erdenferne den Dargestellten fast unnahbar macht. — *Daniel Greiners* Büste (ein Gegenstück zu der in »Musik« XVII. Jahrgang Heft 10 veröffentlichten glücklicheren Auffassung) stellt die Strenge in den Vordergrund, weist aber die Annäherung an das Porträt nicht zurück. Der aus Hessen gebürtige Bildhauer hat die Büste aus einer besonders seltenen Terracottamasse

geformt. Besitzer des Originals ist Dr. Kurt Anton in Mannheim-Wallstadt, der die Erlaubnis zur Veröffentlichung gab.
Die vier Faksimiles zeigen den *Titel zur »Kunst der Fuge«* und die letzte Seite der siebenten Fuge im Berliner Autograph; wir verdanken die Wiedergabe dem Verlag C. F. Peters in Leipzig; beide Abbildungen sind ein erlesener Schmuck der Hans Th. Davidschen Ausgabe des unvergänglichen Werkes, dem die Apelsche Studie in diesem Heft gewidmet ist. Das *Titelblatt der Matthäus-Passion* ist ein Beispiel des überraschend wertvollen Abbildungsteils der auf S. 286 gewürdigten Bach-Biographie von Terry. Von dem jetzt in Florenz befindlichen Autograph des »Praeludium con Organo pleno, pedale di Joh. Seb. Bach« (s. S. 289) legen wir die erste Seite der fast kalligraphischen Niederschrift, allerdings in wesentlicher Verkleinerung, vor.

* * *

BACHS KUNST DER FUGE wird auch in der »Singstimme« VI/I zum Ausgangspunkt einer eingehenden Untersuchung gemacht. *Josef Müller-Blattau* beschreibt und analysiert dieses letzte Werk des Meisters, Graesers und Davids Rekonstruktionen kritisch betrachtend und die früheren Ausgaben und Studien charakterisierend.

BACH UND DAS DEUTSCHE KIRCHENLIED wählt sich *J. M. H. Lossen-Freytag* in der »Monatsschrift der vereinigten rheinisch-westfälischen Lehrervereine« (Okt. 1929) zur Grundlage einer Betrachtung, aus der folgender Abschnitt wiedergegeben sei: »Da ist es nun überaus bezeichnend und charakteristisch für Bach, wie er, obwohl in Anschauung und Ausdeutung des Chorals durchaus der subjektiven Entfaltung von Empfindung und Gedanken folgend, dennoch nicht nach dem Choral seiner Tage greift, sondern vielmehr unverkennbar sich mit besonderer Neigung zu dem alten *Liede* bekennt. Zu ihm fühlt er sich hingezogen. Seine Schönheit, seinen Reichtum liebt er und wird nicht müde, es zu loben. Mag sein, daß es ihm, dem Künstler, auch als das Kraftvollere und Ursprünglichere erschien, ihm darum mehr zu sagen und zu geben vermochte und ihm besser zur mannigfaltigsten Auslegung und Verwendung geeignet dünkte. Gleichwohl, es war auch ganz gewiß seine eigenste und innerste Seele, die sich hier tiefer versenken konnte, sich heimischer und vertrauter fühlte. Darin ist Bach durchaus rückwärts gewandt; er liebt das alte, schlichte Lied des Volkes, das einer objektiven, gemeinschaftsbindenden und -bildenden Kraft entströmte und in dem deutschen Kirchenliede des Mittelalters seine ideale Verkörperung gefunden. Erst in dem »Wie« der Gestaltung und Deutung zeigt sich bei Bach der Geist der Neuzeit: die subjektivistisch- individualistische Haltung. Je tiefer er das alte Gut ergreift, desto individualistischer ist seine Formung!«

BACH. GESTALT UND DEUTUNG heißt ein Beitrag von *Erhard Krieger* in der »Ztschr. für ev. Kirchenmusik« (Nov. 1929). Nach einem gedrängten Aufriß biographischer Natur werden die Matthäus-Passion, die h-moll-Messe und die Kunst der Fuge als Stationen auf der Entwicklungskurve in Bachs Gestaltungsart betrachtet: »Sobald wir die Chöre der ‚Matthäus-Passion' mit denen der h-moll-Messe vergleichen, sehen wir einen der ersteren gegenüber gänzlich neuen Gestaltungswillen am Werk. Ist die Passion eine höchste Vervollkommnung in der Verschmelzung von Sprache und Musik, so ist die h-moll-Messe dem direkt entgegen absolut instrumental-polyphon . . . Wir stehen unter dem Eindruck, in der Kunst der Fuge das in Form, Ausdruck und Wirkung vollkommenste Werk abendländischer Musik zu besitzen. Auf vier Linien schrieb Bach dieses strengste, formgebundenste und zugleich musikalischste Werk. Seine Entwicklung hatte damit ihre Vollendung erreicht, diese Entwicklung, die von der Imitationstechnik des ‚2. Kyrie' und ‚Dona nobis' der h-moll-Messe direkt auf die Kontrapunkte der Kunst der Fuge hinzielte.«

BACH LÄUTET WEIHNACHTEN EIN — so lautet ein vom verstorbenen *Leopold Hirschberg* verfaßter Artikel in der »D. A. Z.« vom 24. Nov., der den Choral »Wachet auf, ruft uns die Stunde«, geschaffen für den 27. Sonntag nach Trinitatis, mit allen Schönheiten analysiert.

PASST BACHS HOHE MESSE IN UNSERE ZEIT? fragt *Hugo Hartung* in der Königsberger Allg. Ztg. vom 22. Nov. Es werden Artvergleiche gezogen zwischen der Matthäus-Passion und der Kunst der Fuge und in bezug auf »unsere Zeit der Veräußerung des praktischen Sinns« folgende Worte gesprochen: »Es gibt noch ein Reich des Geistes, eine Verbundenheit der

Seelen. Dieser Gemeinde steht die h-moll-Messe näher denn je. Sie stellt sie in eine Reihe mit letzten Offenbarungen menschlichen Geistes, etwa dem Kölner Dom oder Goethes Faust. Geben diese drei Ewigkeitsdokumente germanischer Kultur dem Hörenden, Schauenden, Denkenden genug Merkmale, um sie einer Zeitepoche einordnen zu können, so ist doch das Zeitlose, das Göttliche in ihnen das Bedeutungsvollste.«

DIE KUNST DER FUGE ist vom Leipziger Rundfunk gesendet worden. Man hatte Davids Bearbeitung gewählt. In einer scharf gesehenen Kritik zieht die Zeitschr. f. Musik Heft II Vergleiche der Davidschen mit der Graeserschen Bearbeitung und gibt gleichzeitig einen Eindruck von der Übertragung.

BACHS PRÄLUDIUM UND FUGE in Es-dur hat *Arnold Schönberg* für großes Orchester gesetzt. Furtwängler brachte die Uraufführung in Berlin (siehe »Die Musik« XXII/3. Seite 200). In »Pult und Taktstock« VI/4 gibt Felix Greissle ein sehr anschauliches Bild der Schönbergschen Orchestrierung, die über den Begriff »Instrumentation« weit hinausgeht.

BACHS GEBURTSHAUS. Im Eisenacher Geschichtsverein ist noch einmal ausdrücklich festgestellt worden, daß das Bachhaus am Frauenplan in Eisenach *nicht* das Geburtshaus Johann Sebastians ist. In thüringischen Zeitungen heißt es, »man« befürchte, der Besuch des Eisenacher Bachhauses werde nach diesen Feststellungen sehr nachlassen und daß deshalb Bestrebungen im Gange seien, die Sammlung des Eisenacher Bachmuseums, die der Bachgesellschaft gehört und die drittgrößte in Deutschland ist, nach Leipzig zu verlegen. Est ist möglich, daß es sich hier lediglich um Kombinationen handelt, doch zeigen sie immerhin die Folgen einer zähen Bachhausforschung.

EIN BACH ZUGESCHRIEBENES TRAUERGEDICHT, dessen Text die Zeitschr. f. Musikwissenschaft in Heft 11/12 veröffentlicht, ist nach Arno Werners Beweisführung nicht mehr als Bachs geistiges Eigentum anzusprechen, obwohl der Katalog von etwa 25000 Leichenpredigten in der Fürstlichen Bibliothek zu Stolberg, dessen erster Band erschienen ist, es dem Meister zuschreibt, ohne die Richtigkeit irgendwie in Zweifel zu ziehen.

EINE BACH-ANEKDOTE. Bach wurde eine Zeitlang von einem Italiener belästigt, der fast täglich bei ihm vorsprach und ihn mit wertlosen Kompositionen und mit ebensolchen musikkritischen Gesprächen langweilte, wobei er die Bachsche Schule ziemlich abfällig beurteilte. Der Meister wollte nicht unhöflich sein und dem Ausländer einfach die Tür weisen, er dachte aber daran, dem prahlerischen Musikus, der nebenbei bei jeder Gelegenheit die Komponisten seines Landes über alle Gebühr lobte, einen Denkzettel zu verabreichen. Als zu dieser Zeit der Organist J. L. Krebs aus Zeitz nach Leipzig kam, um seinen Lehrer und Freund zu besuchen, war Bachs Plan gefaßt. Krebs mußte sich als Fuhrmann verkleiden und sollte während der Anwesenheit des Fremden ins Zimmer treten. Der vermeintliche Wagenlenker spielte seine Rolle gut. Nachdem er seine angebliche Meldung gemacht hatte, fragte ihn Bach, ob er auch Klavier spielen könne. Natürlich bejahte er und wurde genötigt, vorzuspielen. Krebs brachte nun einige Sonaten meisterhaft zum Vortrag. Die Augen des Italieners wurden vor Staunen immer größer. Schließlich sagte der Meister zu ihm: »Ja, sehen Sie, mein Lieber, so spielen bei uns die Kutscher!«

EIN BACH-FEST findet in Witten in der Zeit vom 4. bis 6. Januar 1930 statt. Auf dem Programm stehen neben der h-moll-Messe Konzert für drei Klaviere, das Musikalische Opfer, Orgelkonzert (Alfred Sittard) und Abendliche Motette. Ein Bericht folgt.

DAS BACH-FEST 1930. Der Vorstand der Bach-Gesellschaft hat beschlossen, das nächste deutsche Bachfest im Sommer 1930 in *Kiel* abzuhalten.

EINE BACH-GESELLSCHAFT IN GENF. Hier wurde eine Musiker-Vereinigung als *Bach-Gesellschaft* gegründet; sie hat sich zum Ziel gesetzt, in lückenloser Folge die Hauptwerke von Bach zur Aufführung zu bringen.

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BERLIN

OPER

Schwanda der Dudelsackpfeifer hat nunmehr endlich auch in Berlin aufgespielt, nachdem fast alle großen, kleinen und kleinsten Operntheater Deutschlands dem Locken dieses Rattenfängers nicht haben widerstehen können. Die *Staatsoper Unter den Linden* brachte Ende November den *Schwanda* heraus als erste Abschlagszahlung auf ihr sehr spärliches Programm von neuen Opern. Es erübrigt sich, bei dieser allerorts bekannten Oper sich des Näheren auszulassen über den dramatisch sehr primitiven und harmlosen Inhalt des von *Max Brod* für die deutsche Bühne hergerichteten und umgearbeiteten Librettos von *Milos Kares*. Genug, dies volkstümliche, handgreifliche Stück Theater ist in der Tat, wie auch sein Erfolg erweist, für musikalische Behandlung ein durchaus passender und dankbarer Stoff. Eine andere Frage ist es, ob auch der Komponist *Jaromir Weinberger* imstande gewesen ist, jene Volksoper zu schaffen, die ihm zweifellos vorgeschwebt hat. Die Vorbilder sind gegeben bei Weber, Lortzing, Smetana, in gewissem Abstand auch bei Humperdinck. Setzt Weinberger die Reihe dieser illustren Künstler würdig fort? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Dieser Elite volkstümlicher Opernkomponisten gehört Weinberger nicht mehr an. Welcher Musikverständige könnte die außerordentliche musikalische Geschicklichkeit, das stark musikalische Talent verkennen, die in der Schwanda-Partitur sich so ausgiebig betätigen? In dieser Hinsicht mag vielleicht Weinberger mit den genannten Meistern sich vergleichen lassen. Was ihn jedoch aus ihrem Range verbannt, ist die ganze Art seiner künstlerischen Haltung. Ihrer Sicherheit des Geschmacks setzt er eine sehr fühlbare Unsicherheit entgegen, die sich in einer Übertreibung offenbart, einem Zuviel allenthalben: zuviel musikalischer Aufputz, zuviel Aufwand an Kontrapunkt, an Instrumentierungskünsten, zuviel Glanz, zu dick aufgetragener Gefühlsausdruck usw. Anstatt der Schlichtheit, Naivität und urwüchsigen Echtheit einer wahren volkstümlichen Musik macht sich hier in beträchtlichem Maße Sentimentalität, Protzerei und geschickte Berechnung breit. Für jeden Geschmack etwas, scheint die Devise zu sein, und so entsteht eine verstimmende Buntheit und Stillosigkeit, von der einfachsten Schreibart an in allen möglichen Techniken bis zur Regerschen Fuge, zu Strauß, Mahler, bis in die Nachbarschaft der Atonalen. Die hier angedeuteten ästhetischen Fehler sind es aber vielleicht gerade, die den außerordentlichen Erfolg der Oper ausmachen, und ein Dialektiker könnte die Einwendung machen, ob solche Fehler überhaupt Fehler sind? Wollte man sich auf nähere Erörterung dieser scheinbaren Paradoxe einlassen, so müßte man gewissen künstlerischen Anomalien unserer zerrissenen und verdrehten Zeit zu Leibe rücken. Die verkehrte Welt in der Musik: der Einbruch der Operette in die Oper, und umgekehrt der Oper in die Operette, des Variété ins Ballett, die Vermanschung und Verpanschung der Gattungen, eine gewisse Perversität des Geschmacks beim Publikum wie bei den Künstlern. Auch *Schwanda* ist ein solches Gemisch von Oper und Operette und muß schon aus diesem Grunde stillos sein. Die Aufführung tat noch ein Übriges, um diese Stillosigkeit zu unterstreichen und zu vergröbern. Sie war auf laut und knallig gestimmt, auf grelle Farben, possenhafte Übertreibung in der Höllenszene, kurz auf krassen Effekt in jeder Hinsicht. Dabei waren die Leistungen im einzelnen vorzüglich. *Kleiber* setzte sein ganzes österreichisches Musikantentemperament an die saftige, farbige Musik des böhmischen Komponisten, und im Orchester ging es recht lebendig und unterhaltsam zu. Das führende Paar Schwanda und Dorota war mit *Theodor Scheidl* und *Maria Müller* vorzüglich besetzt. *Karin Branzell, Schützendorff, Soot, Helgers* zeichneten sich in den übrigen wichtigeren Partien aus. Der Beifall des Publikums war stark und es ist kaum zu zweifeln, daß der Schwanda auch in Berlin viele Aufführungen erleben wird. Ein solcher Erfolg ist sicherlich kein übler Lohn für die Mühe des Komponisten und versüßt die Bedenken, die von höherer, kritischer Warte aus gegen die künstlerische Bedeutung des Werkes geltend zu machen sind. Nochmals sei betont, daß Weinberger als ein ungewöhnlich starkes Talent zu werten ist. Seine geschickte Hand verdient Bewunderung. Leider entspricht dieser virtuosen satztechnischen Leistung seine künstlerische Einsicht, seine geistige Kapazität nicht genügend.

Franz Schrekers Oper »*Die Gezeichneten*«, die vor längerer Zeit in der Staatsoper sich nicht durchzusetzen vermochte, wurde nunmehr von der *Städtischen Oper* wieder aufgenommen. Vor einem Jahrzehnt etwa gab es einen Fall Schreker, der zu eifriger Diskussion pro und contra einlud. Man war sich noch nicht klar über die eigentliche Bedeutung der klangseligen Schreker-Oper, wurde von ihrem farbetrunkenen Orchester noch so benebelt, daß man der dramatischen Schwäche weniger gewahr wurde. Heute hat sich das Bild geklärt. Man bemerkt ganz deutlich, daß es sich hier nicht um ein Drama großen Stils handelt, sondern um eine mit nicht gerade sehr gewählten Mitteln zu großen Dimensionen gedehnte Schauerromantik, eine etwas unechte, oft verstimmende Theaterei. Im Kern jedoch steckt bei Schreker fast immer eine theaterwirksame, dramatisch fesselnde Idee, zu deren folgerichtiger Gestaltung im großen die Kraft nicht ausreichte. Auch die »Gezeichneten« nehmen ihren Ausgang von einem durchaus fesselnden dramatischen Motiv. Die Tragik des häßlichen Mannes gilt es zu entwickeln, die seelischen Hemmungen seines Trieblebens, die ihm seine Minderwertigkeit dauernd im Unterbewußtsein festhalten, die ihn verhindern, im entscheidenden Augenblick die geliebte Frau an sich zu reißen. Aber mit welch einem schwülstigen Beiwerk ist diese gute Idee in die Breite gezogen, banalisiert und verwässert. Ähnlich in der Musik. Seelische Ergriffenheit geht nur von zwei Szenen aus, eben jenen Kernpunkten. In der stundenlangen Einwicklung dieses Kerns ergießt sich ein wahrer Katarakt teils weichlicher, teils brutaler, aber thematisch verwaschener, wesenloser Klänge, die in Kürze zu einem Überdruß beim Hörer führen. Der größte und entscheidende Fehler der Schrekerschen Musik ist ihr mangelndes Gefühl für Reinheit, Plastik der Linienführung, die im dauernden Klangnebel völlig verloren geht. Der Charme dieser so vielfältig gebrochenen Klangreflexe ist unleugbar stark, wenn das Vorspiel leise anhebt, aber dieser faszinierende Effekt ist nur in kleinen Portionen genießbar, und wird aus einem Reiz zur Strafe, wenn man verurteilt ist, stundenlang in tausendfältigen Varianten ihn zu sich zu nehmen. Der Aufführung kann man nur Gutes nachsagen. *Georg Sebastian* erwies sich als Dirigent von überlegenen Fähigkeiten. *Delia Reinhardt* und *Josef Burgwinkel* gaben ihr Bestes, und dies bedeutet viel. Im übrigen beschäftigt die Oper einen kaum übersehbaren Schwarm von Männern neben einer einzigen Frauenrolle von Bedeutung. In der ersten Aufführung wurde Beifall reichlich gespendet, wie sich ein neutraleres Publikum bei späteren Aufführungen verhalten wird, bleibt abzuwarten.

Kurz vor Weihnachten brachte die *Städtische Oper E. von Dohnanyis* komische Oper »*Der Tenor*« heraus. Was an dieser Oper komisch ist, geht in der Hauptsache auf *Carl Sternheims* satirische Komödie »*Bürger Schippel*« zurück, die *Ernst Goth* für musikalische Behandlung eingerichtet hat. Dank den drastischen Situationen des Stückes kommt eine gewisse amüsante Komik zustande. Was der Komponist *E. von Dohnanyi* zu diesem bühnenwirksamen Stoff beigesteuert hat, kann strengeren künstlerischen Anforderungen nur hier und da standhalten. Er hatte die unglückliche Idee, eine ganze Oper auf lauter Zitate zu gründen, in der Meinung, auf diese Weise eine parodistische, komische Wirkung zu erreichen. Wenn man jedoch zweieinhalb Stunden weiter nichts hört als Variationen über »Wer hat dich, du schöner Wald«, über die bekanntesten Melodien aus Freischütz, Meistersinger, Tristan, Walküre, Parsifal, Fledermaus, Rosenkavalier usw., so taucht die ominöse Frage auf, wozu denn ein Opernkomponist überhaupt da ist. Solche Witze übten von jeher schon die Kapellmeister, wenn sie sich in vorgerücktem Stadium der Fidelitas ans Klavier setzten und kühn improvisierend bekannteste Opernmelodien mehr oder weniger geschickt verulkten. Gern sei zugestanden, daß Dohnanyi diese Arbeit eher mehr als weniger geschickt erledigt hat. Allein noch so geschickt und virtuos gehandhabt, erheben sich solche Späße nicht zur Höhe künstlerischer Bedeutsamkeit. Nach solcher Methode begleitet ein gewandter Kinokapellmeister seinen Film, aber eine anspruchsvolle Opernmusik kann man mit solcher künstlerischer Einstellung nicht zustande bringen. Auch die musikalische Komödie, selbst die Posse verlangt eigene Einfälle und nicht nur stundenlange Anleihen bei anderen. Die beabsichtigte Parodistik tritt nur spärlich zutage durch Mißbrauch einer Methode, die nur bei sparsamem Gebrauch ihre Wirkung tun kann. Überdies hat die mild geglättete, in Wohllaut schwelgende, das Ohr umschmeichelnde Musik Dohnanyis in ihrer akademischen Korrektheit wenig Beruf zum Grotesken und erscheint in unserem

Zeitalter der musikalischen Groteskakrobatik als reichlich rückständig. Nur etliche Strecken hier und da weisen glücklichere Erfindungskraft auf, leider zu wenige Stellen, als daß sie das Niveau der ganzen Oper entscheidend erhöhen könnten. Die gute Aufführung hat *Denzlers* belebter Direktion viel zu danken. Das treudeutsch biedere Männerquartett war mit *Burgwinkel*, *Nitsch*, *Baumann* und *Pechner* vorzüglich besetzt; *Wilhelm Guttmann* mimte die monokeltragende fürstliche Durchlaucht mit Würde, und *Margret Pfahl* lieh der Bürgerstochter Thekla anmutige Haltung und angenehmen Gesang. Das Publikum war besonders nach dem theatralisch sehr wirkungsvollen dritten Akt begeistert. Hoffentlich bleibt es dieser Begeisterung wenigstens ein paar Wochen lang treu. *Hugo Leichtentritt*

KONZERT

Berliner Sinfonie-Konzerte

A Jove principium. Wilhelm Furtwängler, durch seine Doppeltätigkeit als Dirigent der vornehmsten Berliner Konzerte und als — vorläufig mehr gastweiser — erster Kapellmeister der Städtischen Oper, heute die machtvollste musikalische Persönlichkeit Berlins, hat vor und nach einer Reise mit dem Philharmonischen Orchester nach London das dritte und vierte seiner Konzerte absolviert, beide charakterisiert durch die Buntheit oder Weitherzigkeit des Programms, durch den relativen Wert der Novitäten. Die erste war die »Tanzsinfonie« für großes Orchester von E. N. von Reznicek, der noch in diesem Konzertwinter sein 70. Jahr vollendet; eine Wahl, die mindestens zum Teil den Charakter der Absolvierung einer Ehrenpflicht an sich trug. Das Werk, 1925 entstanden, ist eine Art von Zwitter: reines Orchesterwerk, aber auch Ballettmusik — in der Tat hat es in Dresden als szenische, mimodramatische Musik bereits gedient. Aber auch als sinfonisches Opus, als Konzertwerk steht es zwischen den Gattungen, da es alle vereinigen will; es macht in vier Sätzen — Polonäse, Csardas, Ländler, Tarantella — vier Nationen eine suitenmäßige Reverenz, aber die vier Tanztypen wachsen sich auch zu den vier Charaktertypen der Sinfonie aus; die sinfonische Form ist gewahrt, aber ein geheimes oder nicht mitgeteiltes Programm macht das Werk auch zur sinfonischen Dichtung. Es geht gar nicht heiter, im Stil eines sinfonischen Maskenballs, sondern schon im ersten Satz ziemlich gefährlich, im zweiten sehr kapriziös und im letzten sogar walpurgisnachtmäßig, satanisch à la Berlioz zu. Gemacht — im Richard Strauß'schen Sinn und mit Straußischem Glanz — ist alles meisterhaft; das Ganze mutet an wie eine von Strauß, dem elementareren, naiveren und praktischeren Zeitgenossen, berührte und abgelegte Idee.

Die zweite waren die »Feste di Roma« von Ottorino Respighi, »poema sinfonico« für großes, größtes, ein wahres Monstre-Orchester. »Römische Feste« — vier akustische Bilder, zunächst antike Reminiszenz, Bildungsfrucht aus »Quo vadis«: Circus maximus, Stimmengewirr, Brüllen der hungrigen Raubtiere, Gesang der christlichen Märtyrer; dann Mittelalter: Pilgerzug auf der Via Flaminia, mit Litanei, Peterskuppel und Glockengeläut; Ottobrate auf den Castelli romani mit Jagd, Wein, Weib, Gesang; endlich der infernalische Spektakel der »Befana« am Dreikönigstag auf der Piazza Navona, mit Kindertrompeten, Ratschen, Drehorgel, Klapperklavier, Saltarello und rasendem Gebrüll der Romani di Roma. Das alles wird dargestellt in einer Mischung von Berlioz und Strawinskij, mit dem scheußlichen Naturalismus eines — man verzeihe die contradictio in adjecto — akustischen Panoptikums, mit der sadistischen und phantasielosen Deutlichkeit der Titelseiten jener kolorierten Wochenblättchen, die allsonntäglich den neuesten großen Unglücksfall der italienischen Volksseele vor Augen führen. Wie weit entfernt sind wir von dem stilvollen poetischen Realismus von »Harold in Italien«! Wie weit entfernt sind wir mit diesem Duplikat, Triplikat von Respighis eigenen liebenswerten »Fontane di Roma«! Für Furtwängler, der das Werk natürlich nicht ernst genommen und es als Kehraus an den Schluß seines Programms gestellt hat, und für's Orchester war es freilich ein Triumph.

Die eigentlichen Triumphe waren im ersten Konzert eine besonders im Dynamischen und Klanglichen feine Wiedergabe von Haydns Militärsinfonie, im zweiten eine in Tempo und Klang ganz persönliche der B-dur-Sinfonie Schumanns. Solisten: Maria Ivogün, bezaubernd mehr als je; und Edwin Fischer mit Mozarts d-moll-Konzert, gespielt mit einer schönen Verbindung von »Empfindung« und Klarheit.

In Otto Klemperers III. Sinfonie-Konzert erfreute wieder der Mut und die Einheit des Programms. Es verschlägt ihm nichts oder vielmehr es drängt ihn, die »Russische Bauernhochzeit« Strawinskijs, von ihm zuerst

während der Berliner Festspiele exekutiert, zu wiederholen, weil er sie noch besser machen will: und wirklich, mit denselben Kräften wie damals, Käte Heidersbach, Anna Lipin, Artur Cavara, Martin Abendroth, dem Opernchor Karl Rankls (nur an einem der vier Klaviere sitzt statt jetzt Georg Szell Michael Taube), gelingt ihm jetzt der Schritt über das bloß Exakte ins Freie, Naturalistische, Echte, Barbarische, den dieser Einzelfall, dieser erfüllte Wunschtraum Mussorgskijscher Anfänge verlangt. Emanuel Feuermann spielt dann kraftvoll, sehnig, männlich, mit beinah Casals'schem Ton, als Primus unter dem Elite-Kammer-Orchesterchen Klemperers das Violoncellkonzert op. 36 Nr. 2 von Hindemith — einer aus der Reihe der Versuche Hindemiths mit dem Prinzip des Concerto grosso und einer von denen, denen das Experimentelle, das Archaistische am wenigsten anhaften: das Kantable scheint uns heute im langsamen Satz das Konstruktive zu überwinden, das Figurative sich der melodischen Melodik zu nähern, das »Sachliche« gewinnt die Prägung eines Gesichts — und ein besseres Zeichen kann es für diese Musik nicht geben.

Uraufführung: Kurt Weills »Lindberg-Flug«, Kantate für Soli, Chor und Orchester; Worte von Bert Brecht. Nicht ganz, stofflich genommen, eine Uraufführung; denn in Baden-Baden, da Weill mit Hindemith sich in die Komposition von Brechts dramatisch-epischer Schilderung noch teilte, haben wir die Hälfte dieser Stücke ungefähr in gleicher Form schon gehört. Aber jetzt hat Weill sie vollständig in Musik gesetzt; und damals war es ein Hörspiel für den Rundfunk, jetzt ist es eine Kantate, und zwar eine Kantate nicht für den Konzertsaal, nicht zum Gehörtwerden, sondern zum Gemachtwerden, von Jungens, Gymnasiasten, die sich an der heroischen Tat des Sports heut mehr begeistern als an der Schleifung von Hektors Leichnam. Ein Stück Gemeinschaftsmusik also: eine Etappe auf dem Weg, an dessen Anfang die Wickersdorfer Gesänge August Halms stehen (die kaum weniger anspruchsvoll und ach, viel origineller und phantasievoller sind), auf dem auch Hindemiths »Schulwerk« liegt. Alles einfach in den Mitteln und der Ausführung — nicht ganz so einfach, als Weill es sich denkt, mehr zwischen dem Elementaren und dem bereits Kunstvollen, Gestalteten; die junge Generation wird es nicht so gut machen, als Klemperer mit seiner feurigen Genauigkeit es im Verein mit Erik Wirl (»Lindbergh«), Fritz Krenn, Martin Abendroth, dem Orchester und dem in zwei allzu weit entfernte Ecken verteilten Chor gemacht hat. Zum Elementaren, Unmittelbaren gehört gleich der Eingangschor mit den erregt in die eine Chorhälfte hineingeworfenen Signalen, der Schluß mit seiner höchst modernen, gar nicht hymnischen Feiermusik; alles Amerikanische, das sich im Step-Rhythmus nur leise andeutet, das unruhige, sordinierte Streicherfugato bei Lindberghs Kampf mit dem Nebel. Anderes ist mehr abgeleitet, künstlich, artistisch angehaucht; die ironische schwungvolle Eleganz im Bericht der amerikanischen Zeitungen; der Jahrmarktsrummel, dann die Larmoyance auf dem Pariser Flugplatz. Und, merkwürdig, der starke Eindruck von Baden-Baden stellt sich nicht wieder ein: es ist alles ein bißchen nüchterner geworden, fast bis zur Ledernheit; es fehlt die Begeisterung, das Heldische, der Appell an die Phantasie: es fehlt der Flug selber.

Eins der größten und schönsten Ereignisse der vergangenen Wochen war das Gastspiel Carl Mucks mit den Hamburger Philharmonikern. Muck, der Mann und Manne Beethovens und Bruckners, der Bayreuther, ist uns diesmal ganz hamburgisch gekommen, mit Brahms — soweit Brahms, der große Erbe, überhaupt hamburgisch ist. Und er hat ihn nicht hamburgisch, d. h. norddeutsch, klassizistisch, steinbachisch, in dramatisierender Ausdeutung gegeben, sondern geradezu süddeutsch, musikantisch, breit, in dem Licht und in der Farbe, in denen Brahms sich sicherlich am liebsten selbst gesehen hätte. Muck, dieser herrliche Musiker und Orchesterführer, hat den tiefsten Respekt vor dem Willen des Schöpfers — ewig vorbildlich kleine Genauigkeiten, wie in der dritten der Haydn-Variationen, wo er dem dynamischen Espressivo der Hörner das reine, dynamisch völlig unbelebte Dolce der Streicher entgegensetzt —; ein Forte hat bei ihm noch, wo es not tut, den absoluten Wert des Forte, ein Rinforzando ist ein genau sitzender Akzent. Aber diese Treue gibt ihm und seinem Orchester — und was für ein ausgezeichnetes Orchester in allen Teilen, mit den breit singenden Streichern, mit den besonders schönen Holzbläsern und Hörnern sind die Hamburger! — erst die Freiheit, dieser angebliche Tyrann unter den Dirigenten mit der ganz eigentümlichen Zeichengebung läßt der Musik Luft und Atem, er ist am weitesten entfernt von aller Feldwebelei und »Disziplin«, weil er die größte musikali-

sche Zucht in sich hat. Ein Glück, daß wir sein Alter noch erleben durften, wo auch dieser Strenge sich gehen läßt! Brahms' c-moll-Sinfonie: einfach eine Offenbarung: schon der stürmische Eintritt des Poco sostenuto, das Muck richtig als thematischen Anfang nimmt, nicht als Introduktion (es ist ja auch Bestandteil der Reprise); die Reinheit des oft so fürchterlich tremolierten Violinsolos im Andante, das Halblicht des Intermezzos, der Mangel an Pathetik im Schlußsatz! Diese Breite des Musizierens, diese Unbefangenheit, dies freie Strömen des Ausdrucks durchdringt auch das Violin-Konzert; Adolf Busch, so oft und schön er es gespielt hat, hat es noch nie schöner, elltrfüer gespielt.

Mit einem »neuen«, großen Orchester ist uns auch Oskar Fried gekommen: in Mahlers II. Sinfonie mit dem Berliner Funk-Orchester, das durch den Berliner Funk-Chor verstärkt war. Es ist ein noch nicht völlig ausgeglichenes, namentlich im Streicherkörper und beim Blech noch zu kultivierendes, aber ein schon heute imponierendes Machtmittel des musikalischen Berlin, dem man im eigensten Interesse ein häufigeres konzertmäßiges Hervortreten wünschen möchte.

Auch Heinz Unger ist, mit den Philharmonikern, mit einer Mahler'schen Sinfonie, der Fünften, hervorgetreten. Man möchte danken dafür, daß man das Werk überhaupt wieder einmal zu hören bekam, aber man muß auch bedenken, daß Mahler mit einer nicht mahlerischen Aufführung, d. h. einer im Rhythmus nicht fanatisch eisernen, im jeden Akzent männlichen, nicht geholfen ist. Der Trauermarsch, der erste Hauptsatz, besteht unter allen Umständen: dann wird es Kapellmeistermusik, mit erlahmender Phantasie geschrieben; immerhin Mahlersche Kapellmeistermusik, die als menschliches Dokument auch in dem melodisch so peinlichen Adagietto noch ergreift. Judith Bokor hat den Mut gehabt, zwei Tage vor Casals' Berliner Abend eins der Wunder Casals'schen Vortrags, Haydns D-dur-Konzert für Violoncell, zu spielen: reißerisch, stillos, technisch vernachlässigt. Sie sollte Casals ein paar Jährchen nachreisen, um dann, beschämt und reuig, sich wieder vorzustellen.

Im übrigen: Kammerkonzerte, in denen ganz naturgemäß die eigentlichen Novitäten zu Wort gelangen. In der Singakademie hat Walter Gmeindl einmal wieder — ich glaube: für Berlin nach sehr langer Pause — das »Stabat Mater« von Pergolesi zur Aufführung gebracht: streng nach dem Original, gereinigt von allen dynamischen und melodischen Zutaten, richtig in der Ausführung der Vorhalte, mit durchdachtem Wechsel von Cembalo und Orgel in der durchsichtigen Realisierung des Continuo-Basses, mit doppelt besetztem Streicher-Quartett; so wie es gemeint ist: als ein großes geistliches (nicht kirchliches) Kammerduett. Ganz fertig ist er, trotz allem Feinsinn, nicht mit ihm geworden. Es war noch ein Grad der Improvisation zu überwinden, es war alles richtig, aber nicht von napolitanischer Fülle und Sinnlichkeit des Stils, und gerade die bezaubernde Spezialistin für neue Musik, Margot Hinnenberg-Lefèbre, nahm es neben der bloß tüchtigen Altistin Charlotte Jaeckel ein wenig zu leicht und trocken. Man müßte das seltsame und umstrittene alte Werk so herausbringen, daß es mit seiner sinnlichen Unmittelbarkeit und Neuheit wirkte wie am ersten Tage.

Das zweite der Kammerkonzerte von Michael Taube brachte zwei gegensätzliche Werke Neuer Musik: eine ganz neue Suite für Violine und kleines Orchester op. 27 von Karol Rathaus und die schon etwas ältere »Bunte Suite« op. 48 von Ernst Toch. Rathaus gehört unter den »Neuen Musikern« wieder zu den Individualisten, er hat kein Programm, er ist kein Opfer des eigenen Könnens, der eigenen Richtung, und er ist darum ein lebendiger Musiker. Er findet hier scheinbar ohne Suchen das richtige Verhältnis der konzertanten Geige zum organisch, solistisch belebten Orchester; er findet im ersten Satz eine Lösung des Concerto-Grosso-Prinzips, die nicht archaisiert, er verbindet ein zartes Solo auf Holzbläsergrundierung mit einer echt geigerischen dramatischen »Kadenz«; die melancholische Groteske des dritten Satzes ist ebenso sein Eigentum als die zufahrende Bewegtheit des vierten; es ist alles logische, organische Musik und hinter allem spürt man den feinen, besinnlichen, wahrhaften Menschen. Man kann den Solopart freilich auch nicht schöner, freier spielen als der kleine Teufelskerl Stefan Frenkel, der demnächst sämtliche berühmte Kollegen samt ihren Papageienprogrammen in die Tasche stecken wird.

Tochs »Bunte Suite« ist bunt schon in den Mitteln: volles Orchester für einen bewußt ordinären und parodistischen Geschwindmarsch wechselt mit dem Jammerduett von Oboe und Flöte zu Fagottbegleitung, dem

gegenstandslosen Affekt vom Streichersolo-Quartett, der Burleske des Blechs mit Klavier und Xylophon (Marionetten), einem subtilen Ostinato-Satz, einer tollen Impression (»Karussel«) — alles behend, eingänglich, glänzendes Handwerk, dem Taubes Leutchen auch glänzend gerecht wurden. *Alfred Einstein*

* * *

Chöre mit Orchester

Die Bußtagswoche war die gegebene Gelegenheit für die großen Chorvereinigungen, ein großes, auf ernste Erhebung wartendes Publikum anzuziehen. So gab denn auch der Chor der Singakademie gleich zwei Konzerte in der Philharmonie, am Bußtag Bachs »Hohe Messe« und am Totensonntag Mozarts »Requiem«, neben kleineren Werken von Brahms: »Nänie« und »Rhapsodie«. Der Chor war unter Georg Schumanns Leitung auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit in Klangfülle und Stimmdisziplin; das Philharmonische Orchester trat besonders bei der h-moll-Messe mit seinen vorzüglichen Solobläsern hervor. Leider ließ das Soloquartett des ersten Abends (Ravoth-Leisner-Kreuchauff-Guttmann) noch einige Wünsche unerfüllt, während das des zweiten (Ebel-Wilde, Leisner, A. Wilde, O. Jölly) durchaus zufriedenstellte. Namentlich das prachtvoll durchgeführte Altsolo der »Rhapsodie« war eine wirklich lobenswerte Leistung Emmi Leisners.

Am Abend vor Totensonntag wurde noch an anderer Stelle das »Requiem« von Mozart aufgeführt, und zwar von dem unter Bruno Kittel neu organisierten Chor der Hochschule für Musik. Natürlich sind Teile des Kittelschen Chores im Hochschulchor enthalten, wie ehedem Siegfried Ochs den Stamm seines »Philharmonischen« mit hineingenommen hatte; denn die Hochschüler sind bekannterweise seit jeher nicht gerade fleißige Chorenthusiasten gewesen. Bruno Kittel hielt die neue Vereinigung schon sehr gut in der Hand, und er verstand es, der Aufführung musikalische Erlebniskraft zu geben, von kleinen Rhythmusträgheiten des Hochschulorchesters abgesehen. Die Sopranistin L. Siabkina und der Tenorist Jost Berkmann sind mir unter den solistischen Schülerleistungen besonders aufgefallen. Das Konzert brachte merkwürdigerweise eine Erstaufführung von Mozart als Zugabe, eine kurze »Hymne« für Chor und Orchester, im Charakter etwa den feierlichen Chören der »Zauberflöte« vergleichbar. Immerhin verrät selbst diese Gelegenheitsarbeit noch das Genie des Meisters.

Dr. Ernst Kunwald hatte sein drittes Sonderkonzert mit dem Berliner Sinfonie-Orchester zu einem großzügigen Beethoven-Abend gestaltet, was Programm und künstlerische Haltung anbetraf. Zunächst trat Kunwald zugleich auch als Solist der Chorfantasie op. 80 auf; dann folgte als Hauptstück des Abends die Neunte. Sehr schön die Kraft und architektonische Anlage der Partitur, die energieverhaltene, abgeklärte Durchführung der einzelnen Sätze. Das Orchester zeigte sich in seiner besten Verfassung; den Bläsern hätte man im Scherzo allerdings noch etwas mehr virtuoses Können gewünscht. Als Chor war die Ebelsche Chorvereinigung recht anständig mittätig; das Soloquartett: Käte Ravoth, Paula Lindberg, P. Stieber-Walter, Albert Fischer, hielt sich besonders gut.

Musik für Arbeiter

Der Sozialistische Kulturbund hat auf dem Wege eines Preisausschreibens ein paar bemerkenswerte neue Werke gewonnen, die einer Programmausgestaltung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte dienen sollen und diesen Zweck auch gut erfüllen können. Ein Orchesterkonzert in der Berliner Volksbühne stellte sie zur Diskussion. Das »Vorspiel zu einem Revolutionsdrama« von Heinz Tießen, das bekanntlich im Thematischen die Internationale anklingen läßt, leitete die Veranstaltung programmatisch ein. Am Schluß gab es ein sinfonisches, dreisätziges Stück, »Hammerwerk«, von Hermann Wunsch, die mit einem halben Preise ausgezeichnete »Arbeitersinfonie« des Wettbewerbs. Sie wird namentlich in den beiden Ecksätzen, die den Maschinenrhythmus mit starrer Konsequenz festlegen und in breitflächiger Koloristik den Ablauf charakteristisch ausmalen, ihrem Zweck gerecht; im langsamen Mittelteil zeigt sich die Schwäche der eigentlichen Erfindung besonders empfindlich. Den instrumentalen Grundcharakter verleugnete auch Karl Hermann Pillneys »Divertimento«, für Sprecher, Klavier und Kammerorchester, op. 2, keineswegs, obwohl die eingelegten, tonlich leicht gestützten Deklamationen typischer »Arbeiterdichtungen« von Bröger, Büchner, Engelke, Lessen und Schönlank den an sich gefälligen Sätzchen: Toccata, Fughetta, Scherzo, usw. einen beziehungsvollen Stimmungswert gaben. Schließlich kamen noch vier »Arbeiterlieder« für Gesang und Orchester von Klaus

Pringsheim, auf Texte von Lessen, Toller und Zech, mit einiger Wirkung zum Vortrag. Das Verdienst der guten Ausführung des Konzertes lag vorwiegend bei dem begabten Kapellmeister Karl Rankl. Jedenfalls lassen sich einige Bedenken zum Thema »Arbeitermusik« erheben, denn die musikalischen Auffassungskräfte der wirklichen Arbeiter reichen nicht aus für die vielfach zu hoch gespannten Bildungsexperimente ihrer intellektuellen Wortführer. Der Arbeiter ist infolge seiner abhängigen Wirtschaftslage stets auf Klassenkampf und Klassenhaß eingestellt und für reinen, über den äußeren Unterhaltungszweck hinausgehenden Kunstgenuß erst dann empfänglich, wenn er besser situiert, also quasi mehr bürgerlich geworden ist.

Wie sehr dagegen tendenziöse Kunst den Arbeiter interessiert, konnte man an einem Konzertabend des Berliner Schubertchors beobachten. Es kamen nämlich neue Chöre von Kurt Weill und Hanns Eisler zur Uraufführung: ganz zeitkritisch gehaltene, im Textinhalt stark aggressive, direkt revolutionäre Chorgesänge. Von Eisler hat derselbe Verein schon im Vorjahre höchst wirkungsvolle neue Chöre herausgebracht (z. B. »Bauernrevolution«). Diesmal gefiel besonders das da capo verlangte Stück »Auf den Straßen zu singen« neben »Streikbrecher« und »An Stelle einer Grabrede«. Eislers Chorton ist balladesk und von realistischer Ausdruckskraft, im Stimm- und Satzgefüge durchaus eigenartig und von persönlicher Eingebung zeugend. Kurt Weill, der etwas stark gepfefferte Gedichte von Bert Brecht technisch ebenfalls interessant vertont hat, eine »Legende vom toten Soldaten« und die Satire »Zu Potsdam unter den Eichen«, ist vielleicht nicht so originell wie Eisler, aber dafür stärker in der Kunst persiflierender Zuspitzung des Effektes. Auch dieses Konzert stand unter der Leitung des mitreißenden Dirigenten Karl Rankl, der übrigens Opernchorleiter in der Staatsoper am Platz der Republik ist.

Kammermusik

Obwohl die moderne Produktion nicht mehr so einseitig, wie vor nicht gar langer Zeit, die Kammermusik bevorzugt, ist das Interesse für Musik dieser Art bei dem Publikum noch unvermindert groß. Die zahlreichen Quartettverbände brauchen sich über mangelnden Zuspruch nicht zu beklagen. Das Busch-Quartett konzertierte in der überfüllten Singakademie, spielte u. a. einen Beethoven (Quintett: C-dur op. 29) von klassischer Größe und Tiefe, wie es nur wenige Künstler fertig bekommen. Das Wendling-Quartett hatte einen ähnlichen Erfolg, indem es nach Mozart und Reger sich in die ganz andere Stimmungswelt eines Debussy mit feinster Einfühlungsfähigkeit und technischer Elastizität versenken konnte. Noch eine weitere Quartettvereinigung, die infolge intensivsten Ensemblestudiums schon in die erste Reihe ihrer Fachgenossen gerückt ist, das Guarneri-Quartett, hörte ich einen schönen Mozart (d-moll, K. V. 421) ebenso spielerisch leicht wie edel in der Linie vortragen. Die Konzerte des Deman-Quartetts und des Schubert-Quartetts am Bußtag und des schnell bekanntgewordenen Steiner-Quartetts am Totensonntag seien ehrenvoll erwähnt, und noch auf eine Neugründung, das Berliner Streichquartett, hingewiesen. (Den Namen Ortenberg, Feinland, Blumberg, Nowogrudsky merkt man freilich nichts Berlinisches an.) Es spielte an seinem Abend mit beachtenswerter Sicherheit außer Dittersdorf und Mozart neuere Werke von Winfried Zillig und Jerzy Fitelberg. Das Streichquartett von Zillig ist anscheinend ein kompositorischer Erstling, der konstruktiven, wenig eigenstarken Anlage nach zu urteilen. Es erlaubt noch kein sicheres Urteil über den Komponisten. Das Glazunoff-Quartett wäre noch zu nennen, das mit typisch slawischer Spielweise Haydn etwas überheizt interpretierte, sonst aber besten Schliff bewies, und das wirklich feinsinnig musizierende, im Rahmen der Deutsch-Französischen Gesellschaft auftretende Krettly-Quartett mit einem französischen Programm (Fauré; Milhaud; Debussy). Endlich der Kammermusikabend der Int. Ges. f. Neue Musik, eine Folge von vier Uraufführungen. Ich kann mir nicht helfen — verheißungsvoll für die Moderne waren diese Erzeugnisse einer im Grunde unfruchtbaren Mitläuferschaft nicht. Immerhin verdient die gekonnt und mit künstlerischem Blick geformte Cello-Suite op. 36a von Wolfgang Jacobi den Respekt des Musikers, und möglicherweise wird sich das noch unselbständige Talent von Viktor Axel Serck eines Tages zur eigenen Haltung durchringen. Den Mitwirkenden: Riebensahm, Knorre, P. Hermann, Cl. Curzon usw. ein Gesamtlob für den bewiesenen Eifer.

Violine und Cello

Die zweiten Abende von Mischa Elman und von Schnabel-Flesch darf man nicht über-

gehen. Diese bedeutenden Künstler sind immer wieder auch musikkritisch interessant. Homogen in ihrer geistigen Höhe und Reife, spielten Carl Flesch und Artur Schnabel zu Anfang des Programms einen späten Reger (die c-moll-Sonate op. 139) und erhoben ihn zu seiner wahren Bedeutung, die mehr in der klassischen als in der romantischen Linie liegt. Elman begann mit Händels Es-dur-Sonate; sie erstand untadelig in der künstlerischen Gestalt und beispielhaft souverän im Violinistischen. Der junge Max Rostal ist zweifellos ein großes Geigentalent, nach Griff- und Strichsicherheit und Musikalität gewertet. Die eigene Prägung fehlt seinen Vorträgen einstweilen noch. Daß er die ihm gewidmete Solosonate von Emil Bohnke, ein trotz formaler und innerer Unausgeglichenheit noch belangvolles Werk, erstmalig zu Gehör brachte, sei ihm gedankt.

Geigerinnen von Begabung in bunter Folge: Erica Morini spielte im zweiten Konzert der Bruckner-Vereinigung unter Begleitung des Philharmonischen Orchesters (Dir. Dr. Gatz) das Violinkonzert von Tschaikowskij groß angelegt und überlegen im Technischen. Sie ist vor allem Gestalterin aus blühendem Musikinstinkt, wie auch die vielseitig begabte Marta Linz. Diese ließ an ihrem Abend u. a. das Mendelssohn-Konzert in rassiger Wiedergabe erstehen. Von Viola Mitchell hörte ich dasselbe Werk in ebenso virtuoser und grundmusikalischer Darstellung. Etwas neugierig war man auf das Auftreten von Jeanette Ysaye, der jugendlichen Gattin des berühmten belgischen Violinmeisters, und man wurde angenehm überrascht. Geläufigkeit und Grifftechnik, sowie ein im Temperament verankertes echtes Musikantentum machen sie zu einer gewinnenden Erscheinung. Frieda Mosheim spielte auf der Bratsche mit anständigem Können neben Mozart und Beethoven eine Sonate von K. B. Jiràk, die für den begabten tschechischen Komponisten ein gutes Zeugnis seiner Eigenart ist.

Unter den aufgetretenen Cellisten der letzten Wochen nahm Pablo Casals natürlich den ersten Rang ein. Fast beispiellos diese Verschmolzenheit von Instrument und Spieler, diese unmittelbare Wirkung auf die Masse, wie auf den Einzelnen. Auch Ewel Stegman ist ein Spieler für intime Eindruckssphären. Sein klangreiner, klangfeiner Ton und der ausgeprägte Geschmack verraten den Salonkünstler bester Klasse. Maurice Eisenberg, der im Gegensatz dazu männlicher und virtuoser wirkt, auch neuerdings bemerkbar an reifer Geschlossenheit gewonnen hat, ist den Vorgenannten anzureihen.

Klavier-Abende

Das Konzert von S. Rachmaninoff hatte diesmal nicht den Anstrich der Sensation wie im Vorjahre. Immerhin war der Zulauf beträchtlich genug und mit Recht, denn die Bravour und künstlerische Darstellungskraft dieses Pianisten erreicht meisterhafte Höhe. Sein Mozart (D-dur-Sonate) war von geschliffener Feinheit; Chopins b-moll-Sonate hatte Eleganz und slawisches Temperament. Walter Giesekings zweiter Abend brachte eine prachtvoll konzentrierte Ausführung der A-dur-Sonate von Beethoven (op. 101) und Heft 2 der »Préludes« von Debussy. Auch Georg Bertrams Konzert, ein Chopin-Abend am Jubiläumstage seiner 25 jährigen Konzerttätigkeit, wurde sehr beachtet und trug dem ausgezeichneten Pianisten und Lehrer verdiente Ehrungen ein. Des weiteren spielten Josef Pembaur, der letzte typische Romantiker des Klavierspiels (Balladen und Legenden: Chopin, Liszt usw.), der zuverlässige und feinsinnige James Simon, der eminente Könner Nicolai Orloff (Schumann: Carnaval usw.) und der durch artistische Kultur besonders auffallende Engländer Alan Bush. Unter den jüngeren Beherrschern der Tasten obenan Eduard Erdmann, eine Persönlichkeit stärkster Überzeugungskraft (Goldberg-Variationen), dann Wilhelm Kempff mit seiner reichen Musikalität und großen Technik, Rudolf Serkin, dessen vergeistigte Klarheit besonders bei Klassikern schon beginnende Reife verheißt, den ebenfalls an Kultur zunehmenden Paul Schramm nicht zu vergessen, und endlich noch die ganz jungen Talente: Günther Rathke, Iwan Engel und Leonard Shure, die über den Durchschnitt hinausreichende Gaben besitzen.

Pianistinnen in kürzerer Gefolgschaft. Gertraud Dirrigl spielte an einem Abend mit Orchesterbegleitung (Dir. Heinz Bongartz) Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven mit derartig musikbeseelter Geläufigkeit, daß man für diese ernstringende junge Künstlerin die besten Hoffnungen hegen kann. Lubka Kolessa trat auf in einer Matinee zugunsten des Bechstein-Stipendienfonds mit rassig und elegant ausgeführten Chopin-Werken. Sehr anständig, wenn auch nicht gerade ungewöhnlich, war der Klavierabend von Ella Stockhausen. Die auffallend begabte Debütantin

Sara Wittenberg dürfte bei ansteigender Entwicklung noch von sich reden machen.

Sänger und Sängerinnen

Das Kontingent an holder Weiblichkeit übertrifft zahlenmäßig das der singenden Männer, die allerdings zwei Tenorsänger von Rang erstmalig und siegreich ins Treffen geschickt haben. Tito Schipa, in New York und Chicago ein gefeierter Mann, sang unter mächtigem Andrang in der Philharmonie: altitalienische und neuere Opernarien und spanische Lieder. Sein heller, modulationsvoller, technisch klug behandelter Tenor hat alle Eigenschaften, ein mit glänzenden Stimmen gerade nicht verwöhntes Publikum zu faszinieren und auch den Fachmann zu interessieren. Ebenso aufmerksam hat man das Auftreten des in Paris erfolgreichen Sängers Sydney Rayner beachtet, der gutes Material lyrischen Timbres gut zu behandeln versteht, allerdings an Schipa nicht heranreicht. Der Liedersänger Carl Schiffeler, Besitzer eines gutklingenden, geschulten Baritons, hat als Künstler passabel bestanden. Mark Raphael erwies sich für seine Aufgabe (Schubert und Schumann) weder stimmlich noch stilistisch sicher genug. Rund zwanzig Programme von Sängerinnen warten auf Besprechung; wir müssen uns aber kurz fassen. Der Sopran der Opernsängerin H. Francillo-Kauffmann hat auffallend gut seine ehemaligen Vorzüge: Leichtigkeit und Frische, erhalten. Auch die Mezzosopranistin Else Wachsmann und die hochmusikalische A. M. Lenzberg (Hugo Wolf) haben wieder ihr Publikum erfreut. Madeleine Grey, eine Vortragskünstlerin ersten Ranges, sang französische Chansons und hebräische Gesänge, während die bei uns noch unbekannte Operndiva Gina Pinnera in der Hauptsache mit großen Arien künstlerisch gut wegkam. Eine in Rußland berühmte Opernsängerin, Oda Slobodskaja, sang unter starkem Beifall der russischen Kolonie. Ruth Welsh, Adelheid Armhold und Margarete Richter sind ehrenvoll für weitere Erwartungen vorzumerken.

Karl Westermeyer

OPER

BARMEN-ELBERFELD: Die Zeiten ändern sich: *Weinbergers* »Schwanda« fand auch bei uns stürmische Zustimmung, denn die Partitur strotzt von blutvoller, echter Musik; dabei ist der Text volkstümlich. Bei solchen Vorzügen sieht man einem Erstlingswerk mangelnde stilistische Geschlossenheit und Ungleichheit der Instrumentierung gerne nach. Auch der schon hundertmal totgesagte Wagner ersteht wieder. Die »Walküre«, hier allzu lange entbehrt, macht unter Fritz *Mechlenburg* volle Häuser, trotzdem die Darstellung das geistige Format nur teilweise erreicht, und allein der Siegmund des ungewöhnlich begabten Karl *Hartmann* überzeugt. Auch der »Rosenkavalier« bleibt unter Fr. v. *Hoeßlin* allzusehr im Musikalischen stecken. Während im Orchester edelste Kultur waltet, geht es auf der Bühne manchmal etwas derb zu, und in Verdis »Macht des Geschicks« (hier so genannt) wird die Szene gar einmal zur Revue. Sonst findet diese Oper in ausgezeichneter Wiedergabe der beiden Rivalenpartien späten Erfolg. Neu war ferner »*La Rosiera*« (Die Rosenkönigin) von *Vittorio Gnecchi*. Dieses »tragische Idyll« behandelt das unglücklich endende Liebesabenteuer eines vor der Verlobung stehenden jungen Edelmannes mit der Rosenkönigin. Gnecchi, dessen »Kassandra« hier früher herauskam, schrieb zu diesem undramatischen, im einzelnen wenig geschickt behandelten Vorwurf 1910 eine gewählte Partitur voll edler Lyrik und gutklingender Ensembles, eine Musik, die zwar nie langweilt, aber auch nie packt, denn es fehlt ihr außer der dramatischen Kraft das eigene Gesicht. *Walter Seybold*

BOLOGNA: Die weltberühmte Stätte, von der vor vierzig Jahren unter dem Kapellmeister Martucci die italienische Wagnerbewegung ausging, ist nach langer Unterbrechung zu dieser ihrer Tradition zurückgekehrt. Das Teatro Comunale hat eine Opernherbstsaison mit einer Wiederaufnahme von Wagners »Siegfried« eröffnet. Da die großen Opernhäuser in Mailand, Rom und Neapel noch bis Dezember geschlossen sind, so hat Bologna den Kapellmeister Edoardo Vitale und den Heldentenor Fagoaga gewinnen können. Das Wichtigste an dem Abend ist die einmütige Feststellung, daß die ausgezeichnete Aufführung einen Enthusiasmus ausgelöst hat, der in der Aufnahme Wagnerscher Musik an die Vorkriegszeit erinnert. Man darf nicht vergessen, daß im allgemeinen in Italien nach der Verdrängung der deutschen Musik durch den Krieg die Nachkriegsperiode 1919—1929 einen starken Wandel des Geschmacks gebracht hat. Man hat das in der Hauptsache auf die künstlerische Auswirkung des politischen Nationalismus zurückzuführen, die vor

allen Dingen dem großen Publikum Mut gemacht hat, endlich offen herauszusagen, daß es Wagner langweilig findet. Wenn sich aber nun durch das Verdienst und Beispiel Toscaninis eine Wagner-Renaissance anbahnen sollte, so wäre sie um so wertvoller, als sie wie soeben in Bologna von der Elite des ehrlich begeisterten Publikums ausginge und nichts mehr zu tun hätte mit der Heuchelei der großen Masse, die alljährlich die obligate Wagneroper seufzend über sich ergehen ließ.

Maximilian Claar

BRAUNSCHWEIG: Uraufführung *der heiteren Volksoper »Das goldene Geheimnis«* von J. L. Emborg. Die Bevorzugung eines ausländischen vor einem deutschen Komponisten, der mit Sehnsucht erwartet, daß sein im Pulte ruhendes Schmerzenskind aus der Taufe gehoben wird, ist zwar befremdend, aber durch die außergewöhnlich liebenswürdige Aufnahme unserer Oper und die bewiesene Gastfreundschaft gelegentlich der Gastspiele vor zwei Jahren in Kopenhagen erklärlich. Der Komponist ließ sich bei der Wahl des Textes von *Anton Rudolph* durch den volkstümlichen Ton und die eingestreuten Lieder blenden, übersah aber die großen Mängel des aus allen möglichen Quellen geschöpften Stoffes, der wie die Sagen von Orpheus, Amphion und Horand nochmals die Macht der Musik oder der siegenden Liebe mancher Märchenprinzessin oder der Schlauheit des erfindungsreichen Odysseus beweisen will. Unser Held baut kein hölzernes Pferd, aber einen goldenen hohlen Hirsch, singt in dessen Innerem, besiegt dadurch das Herz der Königstochter, löst durch eine geöffnete Klappe das Geheimnis, wird also Schwiegersohn des Herrschers unter allgemeinem Jubel des Volkes. Dieses wunderliche Zwittergeschöpf würde auch durch die sieghafteste Musik nicht lebensfähig. — Emborg steht auf klassisch-romantischem Boden, dem fortschrittlichen Geiste fremd gegenüber, verfügt frei über die Kompositions- und Instrumentationstechnik, verleiht einzelnen hübschen Melodien warme Orchesterfarben, schuf aber mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen; endlich mangelt es ihm am nötigen persönlichen Ausdruck, für den komischen Stoff an entsprechendem Witz und Humor. Mit der Vorbereitung durch *B. Noeldechen* und *L. Leschetizky* war er völlig einverstanden, er wohnte den Proben der letzten Woche bei, wurde am Schluß der Vorstellung durch zehnmaligen Hervorruf mit den Führern und Hauptdarstellern ausgezeichnet, aus dem Beifall klang aber als deutlicher Unterton der Dank Braunschweigs an Dänemark für die Ehrungen unserer Künstler im fremden Norden.

Ernst Stier

DANZIG: Die Regeneration des Opernpersonals schreitet fort. Seine Leistungsfähigkeit hat sich durch eine Reihe vorteilhafter Neuengagements erhöht. Das erwies die erste größere Tat der Spielzeit: die Danziger Erstaufführung von Mussorgskijs »Boris Godunoff«. Mit *Dr. Lorenzi* in der Titelrolle, *Fredy Busch* als Dimitri und der jugendlichen *Aenne Martin* als Marina hinterließ das Werk unter der verständnisvollen Leitung *Cornelius Kun's* und der wirksamen Inszenierung *R. H. Waldburgs* einen tiefgehenden Eindruck. Außerdem gab es bisher nur Repertoireopern. Eine Walkürenaufführung erhielt durch das ausgezeichnete Wälsungenpaar von *Margarete Brüggemann* und *Heinz Edeler*, eine Rigolettoaufführung durch *Witold d'Antones* Verkörperung des Narren besonderes Gewicht. Als Dirigent dieser und anderer Opern lieferte der neuengagierte *G. E. Lessing* den Nachweis einer starken Begabung.

Heinz Hess

DARMSTADT: Als eine der ersten Bühnen nach der Berliner Premiere brachte man hier *Hindemiths* heitere Oper »Neues vom Tage« in einer originellen, dem objektivisierenden Stil des Werkes gerecht werdenden Inszenierung von Rabenalt und Reinking unter der musikalischen Leitung des Generalmusikdirektors *Böhm*. Die linear-polyphone Musik dieser Oper vermochte wohl das Interesse der Kenner zu erregen, aber anscheinend weniger weitere Kreise des Opernpublikums zu erwärmen. Starken Erfolg dagegen hatte eine von dem Bühnenbildner Schenk v. Trapp und dem Regisseur Mordo modern und eindrucksvoll gestaltete szenische Neufassung des Wagnerschen »Fliegenden Holländers«. Eigenartig, aber stilvoll wirkte eine Troubadour-Neuinszenierung in unromantischer, dekorativer Art etwa der alten Barockbühne und ausgezeichnet stimmlicher Besetzung, von dem neuverpflichteten ersten Kapellmeister *Zwißler* tonlich feinstens durchmodelliert. Eine Ballettpantomime »Die Hochzeit von Cremona« (Leitung und Erfindung von Cläre Eckstein) nach einer Musik Glinkas sowie des Spaniers *de Falla* klangschöne, aber dramaturgisch verfehlte Kurzoper »La vida breve«

mit Kapellmeister *Bamberger* am Pult vermochten zu fesseln, während (Zeichen der Zeit und der gegenwärtigen Opernkrise) Straus' »Walzertraum« den Rekord an Beifall, Zulauf und Aufführungsziffer erreichte.

Hermann Kaiser

DRESDEN: Nachdem die Staatsoper die Spielzeit zunächst ganz in den Bahnen des Herkommens angefangen hatte mit einer schönen, streng traditionsgemäßen Neueinstudierung des »Lohengrin« und einer animierten Erneuerung der »Fledermaus«, brachte sie als erstes modernes Werk »*Maschinist Hopkins*« von *Max Brand.* Durch das Aufgebot reichster Mittel unter der effektbewußten Regie *Otto Erhardts* wurde die »Maschinenoper« hier zu einem Schaustück ganz außergewöhnlicher Prägung, dem die von Phantastik und Realismus gleichartig beherrschten malerisch starken Bühnenbilder Mahnkes eine besondere künstlerische Note gaben. Das Musikalische trat daneben, trotz der gewissenhaften Betreuung durch *Kutzschbach*, etwas in den Hintergrund. Immerhin haben die eigentlich schöpferisch erfundenen Szenen, in denen die Maschinen als Individuen Sprache und Leben gewinnen (mit Hilfe elektroakustischer Lautsprecheranlage war das technisch verblüffend gemacht), auch hier ernste und starke Eindrücke hinterlassen. Taucher, Burg und Claire Born waren von aller Opernkonvention gelöste, lebendig gestaltende Interpreten. Das Werk fand sehr starken Beifall, in den sich nur vereinzelter Widerspruch mischte.

In den intimeren Räumen des Schauspielhauses führte *Paul Aron*, der verdienstliche Vorkämpfer der neuen Musik in Dresden, als Privatveranstaltung *Strawinskijs* »*Geschichte vom Soldaten*« auf, sowie *Hermann Reutters* »*Saul*« nach der Dichtung von Lernet Holenia. Während das Werk Strawinskijs trotz flotter szenischer Aufmachung schon etwas veraltet und ermüdend wirkte, machte der Einakter Reutters einen starken Eindruck. Zwar bleibt in dieser im Stil eines derben Volksspiels gegebenen biblischen Szene die Musik nur untergeordnete Nebensache, allein sie weiß die dramatische Stimmung doch mächtig zu vertiefen. Mit dem Wechsel von Sprechen, Singen und Instrumentalmusik ist es im Kleinen etwa das, was Kaminski bei »Jürg Jenatsch« im Großen gewollt hat, aber viel stilvoller und stärker als dort. — In harmlosere Gefilde führte eine frische Neueinstudierung von Lortzings »Wildschütz« zurück, die *Fritz Busch* und *Otto Erhardt* in ganz stilgemäß schlichtem, aber gerade dadurch wirkungsvollen Linien hielten.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Unter den neuengagierten Kräften erscheint Kapellmeister *Wolfgang Martin* vorläufig als der stärkste Gewinn. Besonders in Glucks aulidischer »*Iphigenie*« und in den »*Lustigen Weibern*« brachte er nicht nur technisch durchaus Gerundetes, sondern auch eine klare und hocherfreuliche stilistische Linie. Die Spielplanentwicklung hält sich noch immer in engsten Grenzen. Versuche eines Zusammenschlusses mit der Essener städtischen Bühne sind vorerst zu negativem Ergebnis gelangt. — Das Schauspielhaus stellte die »*Dreigroschenoper*« in einer Form heraus, die der hohen Bedeutung dieses Instituts in vollem Maße entsprach. Die gesanglichen Pointen werden unter *Hanns W. David* so sicher und zündend herausgebracht, daß es für einen reinen Schauspielkörper eine Höchstleistung bedeutet.

Carl Heinzen

ESSEN: Die Oper, die eben erst mit Mühe und Not einer Fusion mit der Düsseldorfer Oper entgangen ist, scheint noch unter dem Schrecken, den diese drohende Entselbständigung hervorrief, zu leiden. Im übrigen hat wohl auch das Wörtlein »Sparsamkeit« einiges dazu beigetragen, daß das Repertoir bisher im engsten Sinne Trumpf war. Daß dadurch einer so vorwärts gerichteten Persönlichkeit wie Rudolf Schulz-Dornburg mancher Plan in der Schublade bleibt, ist bedauerlich. Immerhin ist uns für die nächsten Tage Bergs »Wozzeck« versprochen. — Aus der vergangenen Spielzeit wäre aber noch verschiedenes zu erwähnen. Vor allem hatte Schulz-Dornburg vier Kurzopern zusammengestellt. *Kurt Weill* war dabei mit seinem »Royal Palace« vertreten. Diese in ihrer Haltung recht zwiespältige Musik ist echt nur da, wo Weill sich dem Rhythmus hingeben kann, etwa in der Begleitung zu dem eingefügten Film. Im übrigen sorgt schon der unmögliche Text für die nötige Langeweile, die auch *Schulz-Dornburgs* Direktion, der moderne Musik sehr entgegenkommt, nicht verhindern konnte. Das Opusculum »Die Entführung der Europa« von *Darius Milhaud* stieß trotz oder wegen der subtilen Harmonik auf ziemliches Unverständnis. *Ernst Krenek* errang mit »Schwergewicht« einen Erfolg, der bei der operettenhaften Musik dieser Burleske

zu erwarten war, der aber noch übertroffen wurde durch den von *Hindemiths* »Hin und zurück«, dessen Substanz alle anderen Werke des Abends verblassen ließ. Hier saß der tüchtige *Gustav Kozlik* am Pult. Weder die »Neue Tanzbühne«, noch das Folkwang-Tanztheater-Studio konnten davon überzeugen, daß die Situation des Tanzes in Essen auf der alten Höhe steht. *Hans Albrecht*

FRANKFURT a. M.: Über »*Maschinist Hopkins*« von *Max Brand* kann ich mich kurz fassen, nachdem Erik Reger in seiner Duisburger Kritik an dieser Stelle bereits den zentralen Einwand formulierte: daß die vermeintlichen Urbilder zivilisierter Wirklichkeit darin nichts sind als Requisiten, die prompt die Stelle der verdrängten romantischen einnehmen, ohne daß nur die Frage gestellt wäre, ob jene Plätze überhaupt neu zu besetzen sind; ob nicht vielmehr die Symbolkraft der bloßen Dinge selber der Romantik zugehört und damit auch die Maschinenoper, die stampft und faucht, wo vormals rauschende Bronnen und silberner Mond sich betätigten. Daß die modern und sozial ambitionierte Oper hier in Romantik zurücksinkt, an Hohlheit sogar die neudeutsche überbietend, läßt sich soziologisch gerade begreifen. Der »Hopkins«, der sein sicheres Publikum haben will, weicht der Politik aus; nur in den klaren Konturen des Klassenkampfes aber könnte gezeichnet werden, was der Neutralität des zuschauenden Künstlers sogleich in wesenlosen Schein zerrinnt. Das läßt sich an der Konstruktion des — im übrigen gründlich realitätsfremden — Textbuches aufweisen. Denn es benötigt der Maschinen, um jede deutliche Unterscheidung von Ausbeutern und Ausgebeuteten zu vermeiden; als Dämonen herrschen sie gleichermaßen über Unternehmer und Arbeiter, ein abstraktes Gesetz der Zeit, vor dem vergessen ist, daß es nicht metaphysisch über den Köpfen der Menschen schwebt, sondern zur Herrschaftsapparatur des einen Teiles der Menschen über den anderen rechnet. Angesichts dieser Tendenz zur Verdunkelung, die einem aufs Rationale erpichten Stück keineswegs ansteht, erstaunt es nicht, daß auch die revolutionäre Aktion, die um der Oberflächenaktualität willen aufgeboten ist, sogleich ins Private hinabgedrängt und damit um jede Schärfe gebracht wird: zufälliges Verbrechen eines einzelnen, eines Arbeiters, der gerne Unternehmer sein möchte und damit die göttliche Maschinenweltordnung bedroht, gibt den Grund dafür ab, und der andere Arbeiter, von Brand berufen, revolutionär die Ordnung wieder herzustellen, bringt das fertig allein wegen einer Frau, die er im Interesse der Bühnenwirksamkeit einerseits vergewaltigt, andererseits in den Schmutz stößt, so daß man gut begreift, daß seine Revolution mit dem Triumph des laufenden Bandes endigt, der indessen dem heißblütigen Revolutionär von Anbeginn vorzuschweben scheint. Es stimmt schon alles; auch die Musik. Abgesehen von jeder Frage nach Originalität und Haltung ist sie technisch von einer Hilflosigkeit, die das Maß des Zulässigen doch unterschreitet. Das wirkt, als habe einer mühsam eine Particelle tongetreu ausinstrumentiert und dabei die Nebenstimmen vergessen, die in der Particelle nicht eingezeichnet sind. Während die ersten Szenen sich harmonisch noch einiges zumuten, wird es dann immer neudeutscher und öliger. Nur eine Jazzstelle klingt anständig. — Wenn der Sinn für szenische Drastik, den Buch und Musik gleichwohl gelegentlich anzeigen, irgend ernsthaftere Ergebnisse zeitigen soll, so muß sich Brand in die strengste Zucht begeben, die sich nur finden läßt. Der »Hopkins« verdient Beachtung allein um des Erfolges willen, der ihm zuteil wurde: in einer völlig trostlosen Opernsituation, in der wenig Besseres und wahrhaft Aktuelles da ist und deren Publikum offenbar die letzte Orientierung verloren hat. Immerhin hielt sich in Frankfurt der Beifall in sehr mäßigen Grenzen; trotz einer vorzüglichen Aufführung unter *Lindemann*, der so präzis dirigierte, wie unpräzis komponiert ward; mit der ausgezeichneten Regie *Grafs*, der wenigstens seinen kollektiven Neigungen zurecht nachgehen konnte, wenn auch das Kollektiv der Oper nicht das rechte ist. Frau *Gentner-Fischer*, die Herren *Stern* und *Brandt* hoben in den Hauptpartien die Angelegenheit beträchtlich über deren Niveau. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GENF: Hier wurde aus den Kreisen der Finanz und der Musik eine »Société des Festivals Internationaux« von zwei wagemutigen Genfern, Robert Bory und Paul Chavan, gegründet. Diese Gesellschaft will regelmäßig, und dies besonders während der Sitzungen des Völkerbundes, musikalische und theatralische Aufführungen mit den ersten Orchestern und Operntruppen Europas veranstalten. Unvergeßlich dieser Anfang mit *Fritz Busch* und der *Dresdener Staatsoper*. Auch wer sich ein repräsentativeres Bühnen-

werk deutscher Musik unserer Tage gewünscht hätte als die »Ägyptische Helena« sprach nur mit höchster Bewunderung von der Wiedergabe durch die Dresdner. Einzigartig, wie Busch diesem Spätwerk berauschendes Leben einhauchte, die zersplitterte Handlung zusammenstraffte, Sänger und Orchester führte. Mit einer keinen Augenblick nachlassenden Beschwingtheit rauschten die Klangfluten der »Meistersinger« an uns vorüber. Selbst die überzeugtesten Wagnergegner wurden durch diese in allen Teilen hervorragende Aufführung mitgerissen. So war es denn leicht verständlich, daß die Dresdner nicht wie Gäste, sondern wie Freunde in Genf gefeiert wurden.

Willy Tappolet

HALLE: Unser Opernensemble hat allem Anschein nach eine wertvolle Blutzufuhr erhalten. *Fanny Kölblin*, die neue Altistin, erweckte als Adriano im »Rienzi« und als Hexe in Humperdincks »Königskindern« ebenso große Hoffnungen wie *August Seider* als Königssohn und als Babinsky in »Schwanda der Dudelsackpfeifer«. *Ruth Schöbel*, reizend als Gänsemagd, blieb in »Zar und Zimmermann« in der Partie der Marie hinter den Erwartungen zurück. »Rienzi« und »Schwanda« wurden sehr gut vom GMD. *Erich Band* herausgebracht. Auch »Der arme Heinrich« von *Pfitzner* erlebte unter ihm eine recht zufriedenstellende Aufführung, wenngleich die Vertreter des starken Geschlechts (*Heinrich Niggemeyer* als Titelheld und *Gust. Dramsch* als Dietrich) die weiblichen Kräfte erheblich überragten. Der neue I. Kapellmeister Hans Eppstein erbrachte bis jetzt noch nicht den Beweis, daß er zu den Stützen der Operngesellschaft gehört.

Martin Frey

HAMBURG: Die Oper Hamburgs leidet unter der viermonatigen Abwesenheit ihres Ersten Kapellmeisters *Pollak* an der mangelnden guten Qualität der zurückgebliebenen Normal - Vierviertel - Taktschläger und sieht sich auf Dirigentengastspiele Auswärtiger von Rang angewiesen. Zwei Gäste gab es bereits. In der »Carmen« erwies sich *Rudolf Krasselt* mit frischer Lebhaftigkeit und einem Temperament, das sich zu übertragen weiß und schnellstens das Vertrauen der Musiker und Singenden gewinnt, als Künstler von Sachernst und Energie, als gewandter Kopf, der auf Eigenauffassung achtet und ihr nachgibt, bei eigenen variablen Zeitmaßen, als Dirigent, der den Glauben erzwingt. Dann hat *Bruno Walter* den *Othello* Verdis dirigiert. Er hat als Neunzehnjähriger einmal (unter Mahler) die »Aida« hier dirigiert und war hier sonst nur als Sinfonie-Dirigent wieder erschienen. Seine Autorität, seinen Idealismus und Überwachungseifer, ohne Starrheit, mit Klarheit, seine Gabe des Nachschaffens haben auch in der Dammtorstraße sofort imponiert und die Größe dieses Othello-Abends fixiert. Man hat dort neu einstudiert und unter Dr. *Fritz Tutenberg* (junger Regisseur, der aus Kiel, aus Hartmanns Schule, kommt) einen ansehnlichen Erfolg der Massenet'schen Opern-Matrone »Manon« gesichert. Gastspiele — zur Aushilfe (für Urlauber) und auf der Suche nach Ergänzungsfähigen — haben wenig Ergiebiges gebracht; mit Ausnahme von Wera *Wicktors* (Kiel), die eine Nützlichkeit wäre, Beschlagenheit und Vielseitigkeit (Azucena bis Irmentraut) erwies.

Wilhelm Zinne

KASSEL: Intendant Berg-Ehlert wurde zunächst mit einer gewissen Zurückhaltung aufgenommen. Er hat es jedoch verstanden, während des ersten Vierteljahres seiner Tätigkeit die Mißtrauenssphäre zu zerstreuen. Denn er ging gleich unbekümmert auf sein Ziel los. Als bemerkenswerte Erstaufführungen sind zu nennen: Verdis »Macht des Schicksals« brachte den jungen Abravanel mit gutem Erfolg ans Dirigentenpult, der von ihm in »Carmen« nicht ganz gehalten wurde. »Ariadne auf Naxos« hatte zuerst in der neuen Fassung ein szenisch sorgfältiges Gepräge durch Derichs erhalten. In einer Wiederholung gastierte die neuverpflichtete hochdramatische Sängerin Hanna Kerl, die über ein großes und schönes Organ verfügt. Kienzls »Kuhreigen« in der Inszenierung Friedericis war im Sturm der revolutionären Volksszenen, der ziehenden Scharen und der schwellenden Marseillaise eine vorzügliche Vereinigung des optischen Bildes mit dem visionären Bild, das die Gewalten der Massenregie aus dem Auge in die Phantasie verlegte. Es war dies die beste Leistung in bezug auf Massenregie, die in der letzten Zeit geboten worden ist. Auch die Erstaufführung des »Tenors« von Dohnányi war demselben Spielleiter in der Durchbildung der Einzelrollen, im Ensemblespiel wie in der Projizierung der musikalischen Komik in die räumliche Bewegung einwandfrei gelungen. Die gesangliche Komik von Max Oswald, Georg Buttler, Fritz Hintz-Fabricius und Max Kluge muß besonders genannt werden.

Wenn die »Dreigroschenoper« erst jetzt nach Kassel kam, nachdem sie als »Schlagererlebnis« eigentlich schon abgetan ist, dann ist dies in unseren früheren Verhältnissen begründet. Nach Lage der Dinge konnte man von unseren Darstellern für diesen »Spezialfall« keine restlose Durchdringung erwarten, aber dem Spielleiter Jakob Geis war doch, besonders in den letzten Bildern, eine parodistische Durchdringung des Gesamtspiels in Gruppen und Einzelleistungen gelungen, die dem »Idealbild« immerhin nahegekommen ist. Der Theaterball zu Anfang Dezember brachte den grotesk sehr hübschen, aber musikalisch keineswegs ergiebigen Sketsch »Hin und zurück« von Paul Hindemith.

Christian Burger

WEIMAR: Das Deutsche Nationaltheater leitete seine Spielzeit mit dem »Tannhäuser« in der Pariser Bearbeitung ein. Die glanzvollen Darstellungen des »*Banadietrich*« unter Praetorius (Dietrich: K. Heerdegen) und »*Sly*« unter Nobbe (Sly: W. Favre) wurden von der alten Spielzeit in die neue hinübergenommen. Die Aufführung von Brands »*Maschinist Hopkins*« unter Praetorius und Ullrich mit Frau Poensgen (Nell), Heerdegen (Hopkins) war ein großer Wurf, stieß aber auf den stillen Widerspruch des größtenteils konservativ eingestellten Publikums. Die *Uraufführung* von »*Der Tor und der Tod*« des jungen Leipziger Komponisten *Helmut Meyer von Bremen* brachte es unter der Leitung von Nobbe nur auf einen succes d'honneur. Der undramatische, überkultivierte Text Hofmannsthals gibt dem Opernkomponisten zu wenig Angriffsflächen, und so blieb es eine langweilige Angelegenheit, gab aber Zeugnis von der lyrischen Begabung des Komponisten. *Otto Reuter*

WIEN: Die neue Operndirektion hat als ihre zweite Tat »Cosi fan tutte« von Grund auf erneuert. Es hätte viel Wichtigeres und Dringenderes zu tun gegeben, denn »Cosi fan tutte« wurde erst vor wenigen Jahren durch Richard Strauß sehr anziehend adaptiert. Vom Standpunkt der Ökonomie also ist es nicht gerade das Vernünftigste, fürs Überflüssige zu sorgen. Davon abgesehen, muß gesagt werden, daß nebst der musikalischen Erneuerung diesmal auch die szenische sehr gut gelungen ist. So wenig der Oberregisseur *Wallerstein* bisher ein rechtes Verhältnis zur idealistischen Opernwelt zu finden vermochte — seine Inszenierungen von »Rheingold«, »Fidelio« und »Meistersinger« erzählen davon — wenn es sich um reines Komödienspiel jüngsten oder ältesten Typs handelt, scheint er in seinem Element zu sein. Somit ein glänzender Arrangeur für Da Pontes Puppenwelt, für dramatische Rechenexempel, die keinerlei unbekannte Größen enthalten und ohne jeden irrationalen Rest aufgehen. Desgleichen spiegeln die Bühnenbilder Ludwig *Sieverts* sinngemäß diese Welt eines erklügelten, mathematisch bestimmbaren Operngeschehens ab. Es sind reizende originelle Kompositionen, die in maßvoll modernem Stil launige Variationen über ein koloristisches Hauptthema bringen, über einen Farbendreiklang, der für Fiordiligi eine rosarote, für Dorabella eine himmelblaue und für Despina eine giftgrüne Tönung vorsieht. Die Idee dieses Farbenspiels beherrscht das gesamte Bühnenbild und jedes noch so belanglose Requisit. Es geschieht, kein Zweifel, des Guten zu viel, und ein hübscher Gedanke läuft Gefahr, zu Tode gehetzt zu werden. Den musikalischen Teil der Aufführung hat Clemens *Krauß* aufs subtilste herausgearbeitet; entzückend klang das deliziös pointierte Plauderspiel der Instrumente. Auf der Bühne war das Männerterzett mit *Manowarda*, *Hammes* und *Haus* dem Schwesternpaar und ihrem Kammerkätzchen weit überlegen. — Der schwächliche Versuch, dem Opernballett wenigstens für eine halbe Stunde eine passende und einigermaßen zeitgemäße Beschäftigung zu geben, ist kläglich mißlungen. Man wählte ein Ballettchen, das »Liebeszauber« betitelt ist und das nebst einer hübschen, aparten Musik von Manuel *de Falla* im Original auch einen originellen, phantastischen Ballettgedanken enthält. Welche Überlegung nun den Ballettmeister Sascha *Leontjew* bewogen haben mag, diese immerhin brauchbare Fabel derartig umzudichten, daß schließlich ein kompletter Unsinn herauskam, ist unerfindlich. *Heinrich Kralik*

KONZERT

BARMEN-ELBERFELD: Sport, Radio und wirtschaftliche Nöte hemmen das Konzertleben hier wie anderswo. Hoeßlin verzichtet in diesem Winter fast ganz auf die »neue Sachlichkeit«, mit der sich doch keine Säle füllen lassen, und greift zurück auf seltene oder unbekannte Werke der Vergangenheit. Da war z. B. Monteverdis erschütternd

geniale dramatische Szene »Lamento di Arianna« (Marianne Mörner). Bezeichnend für das vielfach Artistische, im Grund Unechte des heutigen Schaffens war ein Klavierkonzert von Daniel Lazarus, buntscheckige Musik aus zweiter Hand. Vornehmer in der Haltung, doch allzu abstrakt gab sich ein knappes Bratschenkonzert von Wolfgang v. Bartels. Anregend, wenngleich nicht überzeugend, war der Versuch Hoeßlins, Bruckners 7. Sinfonie durch Umstellung der Mittelsätze zu »verbessern«. Erfreulich ist das Wiederemporstreben unserer Chöre. Barmen brachte als sorgfältig studierte Neuheit (!) Bruckners Te Deum. Elberfeld wiederholte Braunfels' »Große Messe« in einer ganz hervorragenden Aufführung, die manche Bedenken gegen das stark persönliche Werk zerstreute.

Walter Seybold

DORTMUND: Unser *Musikverein* erinnerte sich unter *Wilhelm Siebens* Leitung des Händelschen »Jephta« in der Stephanischen Bearbeitung und mit tüchtigen Solisten. — In den *Sinfoniekonzerten* unter der gleichen vortrefflichen Führung gab es als *Uraufführung* die prächtig gearbeiteten »Variationen und Fuge über ein Thema Mozarts« (das gleiche, das auch Max Reger verwertete, was dem Werk viel Abbruch tun wird) von *K. von Wolfurt*, die *reichsdeutsche Uraufführung* einer Sinfonie von *Robert Heger*, die temperamentvolles Können und auch Eigenart, trotz einiger Anklänge an Bruckner und Mahler verrät, die für uns *neue 4. Sinfonie* von *Max Trapp*, die meisterlich gefügt ist und von der uns vor allem das Adagio viel sagte, und das etwas konfuse Bratschen-Konzert von *Hindemith*, von ihm selbst vorzüglich bei uns eingeführt. — Der Frauenchor des »Lehrergesangvereins« führte unter *Hermann Dettingers* eifriger Leitung farbige, eigengeartete Chöre von *Hans Gal* und *Joseph Meßner* erstmalig auf. — Ein *Militär-Groß-Konzert* (500 Musiker) fand in der riesigen »Westfalenhalle«, veranstaltet vom Wehrkreiskommando 6 unter *Cellarius* erfolgreich statt; desgleichen ein Jubiläumskonzert des tüchtigen Männerchordirigenten *Alb. Lamberts* (600 Sänger). *Theo Schäfer*

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle hörte man bislang allerhand Neuheiten, aber keine, die nachhaltigen Eindruck machte. Denn zum Beispiel auch den *Mozartvariationen* von *Adolf Busch* ließ sich eben doch nur der Eindruck einer sattelfesten Musikerarbeit abgewinnen. Eine Orchesterstudie »*Rugby*« von *Honegger* verfiel einmütiger Ablehnung; sie will das bekannte englische Ballspiel schildern und tut dies mit in gewissem Sinn virtuoser, aber klanglich abschreckend grotesker und dabei natürlich seelenloser Weise. Viel ernster, aber doch auch recht »konstruiert« wirkte das Cellokonzert von *Günther Raphael*, obwohl es in *Eva Heinitz* eine technisch wie musikalisch ausgezeichnete Solospielerin hatte. Aber man wußte nichts Rechtes mit dieser Bachnachahmung im neuorientierten Regerstil anzufangen. Dann doch lieber gleich Bach oder Reger selbst! Wirklich eindrucksvolle neue Musik dagegen erlebte man an einem der von *Paul Aron* veranstalteten modernen Abende. Hier erspielte sich insbesondere *Paul Hindemith* mit seinem frisch musikantisch hingelegten Bratschenkonzert einen stürmischen Erfolg. Ein etwas lang geratenes *Kammerkonzert* von *Alban Berg* fesselte zum mindesten im langsamen Satz mit impressionistischen Klangwerten, ein *Klavierkonzertino* von *Arthur Honegger* erwies sich als zwar leicht gewogene, aber immerhin ganz amüsante neutönerische Unterhaltungsmusik. Rassige Instinkte ungarischer Volksmusik beschwor eine *Tanzsuite* von *Béla Bartok*. Das Orchester stellte an diesem Abend die Dresdner Philharmonie, die von *Fritz Busch* als Gast dirigiert wurde und sich glänzend hielt. In ihren eigenen Konzerten unter *Paul Scheinpflug* spielten die Philharmoniker Strawinskijs »*Sacre du Printemps*«, ohne daß man sich für den zwiespältigen Übergangsstil dieser lärmenden tänzerischen Zweckmusik noch sehr erwärmen konnte.

Eugen Schmitz

ESSEN: *Max Fiedler* hat sich für diesen Konzertwinter eine Reihe von Neuheiten verschrieben, von denen ein Teil schon absolviert ist. *Paul Kletzkis* »Variationen« zeigten wieder die koloristische Begabung dieses formal noch etwas undisziplinierten Komponisten. Von den übrigen Werken war das modernste *Emil Peeters*' »Präludium und Fuge«, dem es aber an echter Substanz fehlt. Daneben liefen noch einige unbedeutende Sachen. *Adolf Buschs* »Klavierkonzert in e-moll« war das schwächste Werk unter den Neuheiten, konventionell, in der Erfindung blaß, harmonisch leerlaufend. Kurzweiliger waren schon die »Variationen über ein ungarisches Volkslied« von *E. Zador*, Musik für das Kaffeehaus

mit geistigen Ambitionen, salonungarisch, zuweilen in gefährliche Nähe zu Kalman rückend, der echter ist, weil er auf den schweren satztechnischen Apparat verzichtet. Solisten wie *Mischa Elman*, *Rudolf Serkin*, *Erica Morini*, vor allem *Serge Rachmaninoff* wurden gefeiert, auch die junge Pianistin *Gerda Nette* holte sich einen schönen Erfolg. Die Meisterkonzerte der Konzertdirektion *Baedeker* brachten bisher *Celestino Sarobe* und *Jan Kiepura*, bei denen viel Publikum war, womit die Beliebtheit dieser Konzerte bewiesen ist. *Hans Albrecht*

FRANKFURT a. M.: Im *Museum* erschien *Richard Strauß* als Leiter eigener Arbeiten nicht mit allzu glücklichem Programm, da von Alpensinfonie, Eulenspiegel und Tod und Verklärung allein das Mittelstück vollbürtig bleibt, während Früh- und Spätwerk in der schlechten dekorativen Geste sich begegnen, die jenes von der Spätromantik naiv übernimmt, während dies aus harmonischem und koloristischem Wagnis in den Bezirk der Jugend ängstlich zurückfindet. Da Strauß keinen großen Tag hatte und den Eulenspiegel nicht entfernt so souverän und schwungvoll brachte wie sonst, so blieb der Beifall matt und bewies, wie leicht es Strauß heute auch den reaktionärsten Hörern macht, sich plötzlich modern vorzukommen. Das ist trotz allem zu bedauern. Denn als er schließlich in »Tod und Verklärung« präsent wurde, gab er eine Interpretation des schwachen Stückes, deren große und klare Lineatur, deren umstandslose Zeichnung der Formcharaktere immer noch dem weit näher kommt, was heute gefordert ist, als die Hörerschaft hören mochte; wie es denn überhaupt den Anschein hat, als gehe, was immer Strauß an musikeigenen Kräften aus seiner Produktion vertrieb, mehr und mehr in seine Reproduktion über, deren unromantische Plastik das beste Korrektiv bietet, das seiner Musik nur gewünscht werden kann. Einzig als Dirigent realisiert Strauß heute noch, was er kompositorisch längst nicht mehr Wort haben mochte. — Rühmliches ist von den Montagskonzerten des Orchestervereins zu berichten, denen die Kooperation mit dem Rundfunk nachhaltige Impulse zuführt. Zunächst ein Abend von *Scherchen* mit seinem Königsberger Orchester: eine ausgezeichnete und neue Aufführung der tragischen Ouverture von Brahms zumal, die frei von aller Schwere, mit durchsichtigem Hintergrund anstatt schlecht unendlichen Klanges erschien; wieder die Pulcinellasuite, um die sich Scherchen wie kein anderer Verdienste erwarb. Als Novität ein Orchesterkonzert des Schweizers *Beck*; westliche Hindemithnachfolge, womit Kritik bereits gesetzt ist, da die Hindemithsche Polyphonie schlechterdings nicht mit einem Kolorit zusammenzudenken ist, das für sich selber gelten will; der Effekt mäßiges Kunstgewerbe. — Im nächsten Montagskonzert, unter *Rosbaud*, Frau *Landowska* als Solistin, deren preziöses Cembalo man in engem Rahmen gerne vernimmt, nicht aber in großem, wo der zirpende Ton des Instrumentes so unangemessen ist wie sein esoterischer Geist. Sie brachte außer einem schönen Haydn ein Konzert von *Poulenc* mit, das zwar sehr instrumentalgerecht gedacht scheint und auch Einfälle zeigt, im übrigen aber den Neoklassizismus gründlicher decouvriert als alles Bisherige; er ist darin als kümmerlicher Vorwand zu erkennen, alle Stile bis zum ärgsten melodisierenden Kitsch der neunziger Jahre zu vermengen und dabei noch hintergründige Dämonie zu posieren. Danach gab es, sehr lebendig gespielt, die »Iberia« von Debussy, in der Transparenz des Klangkörpers, der schimmernden Beweglichkeit steten instrumentalen Umschlages, der Ökonomie des thematischen Materials, ein Meisterwerk höchsten Ranges, das denn auch noch auf sein Publikum wartet. — Die Ortsgruppe der *Internationalen* begann ihre Arbeit mit einem Kammerabend; ein Quartett von *Pepping*, begabt in der Hindemithnachfolge, gut gesetzt, im langsamen Teil auch mit spezifischem Ton, insgesamt aber noch allzu primitiv auf die Motorik eingeschworen, die heute nicht mehr tragen will; dann ein besonders hoffnungsvolles des Schönbergschülers Winfried *Zillig*, mit sinfonisch expansiver Fähigkeit, einem Reichtum thematischer Gestalten, wie er selten ist; im Variationenteil sehr ursprünglich und rein angeschaut. Das junge Berliner *Ortenberg*quartett wurde den schwierigen Aufgaben bereits sehr gerecht. Von *Anton Webern* die Stücke für Violine und Klavier und für Cello und Klavier, in einer vom Komponisten studierten, von *Erich Itor Kahn*, *Licco Amar* und *Maurits Frank* mit höchster Treue und musikalischer Fähigkeit durchgeführten Wiedergabe, deren Deutlichkeit die unvermittelt musikalische Gestalt der Stücke endlich freilegte — Weberns Zeit ist gekommen. Schließlich zwei Streicherduos, das sehr graziöse und überlegen komponierte von *Eisler*; ein ziemlich anrüchiges von *Martinu*. — *Anton Webern*

dirigierte im *Rundfunk Mahlers* Kindertotenlieder (von dem Wiener *Hueber* trefflich gesungen), ein Divertimento und die g-moll-Sinfonie von *Mozart*; so wie nur ein großer Komponist dirigieren kann. Wann kommt der Dirigent Webern an die Stelle, die ihm gebührt? — Endlich ist eine Sensation aus den Kammermusikabenden des Museums zu melden: die *Kolischs* spielten *Schönbergs* d-moll-Quartett auswendig und erzielten mit der authentischen Wiedergabe einen Erfolg, wie er Schönberg in jenem Kreise niemals zuteil geworden. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Im Philharmonischen Konzert unter *Muck* ist die schwedische, in Amerika (Schubert zu Ehren!) mit 10 000 Dollar prämiierte Sinfonie VI von Kurt *Atterberg* als Neuheit gegeben, die wohl Sinn für Heimatklang, Naturlaut und Farbigkeit aufweist, aber im Verlauf und Werden und in obstinaten Rhythmen doch einem Geschmack sich zuwendet, der im Gartenkonzert zu Hause, wo viel Gelärm den Vorzug erlangt. Als Zugkraft erwies sie sich so wenig wie das unter Muck erstmals gespielte *Poème de l'extase Skrjabins*. Der Sieg des Abends wandte sich Bachs erstem »Brandenburgischen« zu; hier Neuheit, aber unter Verzicht auf die Umstimmung im Sinne des verwendeten Violino piccolo. Wenig angesprochen hat bei Muck (nicht seinetwegen!) *Mahlers* »Siebente« mit ihrer Menschenfeindlichkeit und krampfhaft und krankhaft durchgeführten schwefelsauren Grazie. Unter Eugen *Papst* war Beethovens »Tripel-Konzert« ein bejubeltes Ereignis. Von einem Teil seiner Anhänger empfing *Furtwängler* im zweiten Konzert Zustimmung zu *Respighis* »*Feste romane*« mit ihrem frenetischen Spektakel in den Außenteilen. Die Handschrift ist nach des Autors »Wasserspielen« und »Pinien« kaum neu, aber weniger gewählt in allem »Bucinen«-Lärm zu stofflichen Barbareien. *Sittards* Orgelprobe mit dem alten Spanier Cabanilles und anderen war wieder sehr instruktiv; die *Casals*-, *Brandia*- und *Loyonnet*-Abende ebenso wie *Rachmaninoffs* poetisierendes Klavier von vornehmem Rang. Nebenher viel Minderwertiges. *Wilhelm Zinne*

HALLE: Die Dirigenten der hiesigen Sinfoniekonzerte *Erich Band* und *Georg Göhler* überzeugten in zwei Mozartabenden von neuem, daß noch manches musikalische Kleinod aus dem Nachlaß dieses göttlichen Meisters ans Licht gebracht werden kann Interessant ist die Bearbeitung des D-dur-Divertimento (K.-V. 334) für Solo-Violine und Orchester von *Göhlers* Hand. *Alma Moodie* war die Solistin und trug mit *Paul Hindemith* idealschön die Sinfonie concertante in Es-dur vor. Neu für Halle waren von Percy Grainger meisterhaft bearbeitete und instrumentierte irische Volksweisen. Interessante Programme hat Kapellmeister Benno Plätz für seine 12 Volkssinfonie-Konzerte entworfen.
Martin Frey

HANNOVER: Aus dem Rahmen der drei ersten *Abonnementskonzerte der Opernhauskapelle* unter *Krasselt* hoben sich als interessante Neubekanntschaften ein *Variationenwerk op. 9 von Emil Bohnke* und die *Zweite Sinfonie g-moll von Paul Kletzki* heraus. Bohnke ergeht sich in den Paraphrasen über sein slawisch angehauchtes Thema in fruchtbarer Gedankenarbeit unter kühner Verflechtung der Klangelemente. Die Entwicklungsdynamik in Kletzkis »Zweiter« ist nicht überall von gleicher Erfindungsstärke, jedoch im rassigen musikantischen Formdrang von kontrapunktischen und klanglichen Spannkräften erfüllt. Befreiend klingt die Sinfonie über einem auf ein Gedicht von Karl Stamm aufgebauten Altsolo hymnischen Charakters aus. An beiden Neuheiten, sowie auch an den den Programmen angegliederten Orchesterstandwerken entfaltete sich eine den feinsten musikalischen Schwingungen nachspürende Ausführung. Bei gleicher Gelegenheit bezeigten sich *Sigrid Onegin*, *Wladimir Horwitz*, *Emanuel Feuermann* als Solisten ihres künstlerischen Rufes würdig. *Albert Hartmann*

KÖLN: In einem Gürzenichkonzert hatte die Uraufführung von *Hermann Ungers* Konzert für Orchester (Werk 61) starken Erfolg. In Form und Gefühlsgehalt bleibt der klassische Typ gewahrt. Die ernste Charakteristik und Leidenschaft des ersten Satzes hat etwas Brahmsisches, während nach dem schlichten, in volkstümlichen Wendungen ausklingenden Adagio ein fröhliches Finale die thematisch und instrumental bewegliche Variationskunst des Komponisten erweist. Abendroth stellte noch die F-dur-Sinfonie von Brahms, der ihm innerlich näher steht als Mahler (obwohl dessen Vierte mit köstlicher Zartheit vorgetragen wurde), in großer Form hin. Solisten waren Erika Morini (in Tschaikowskij's Violinkonzert) und in dem

Beethovenschen Konzert Adolf Busch, dessen Klavierkonzert (mit Hans Hering am Flügel) an anderer Stelle unter Abendroth nicht schöpferisch stark anmutete. H. W. v. Waltershausen dirigierte hier selbst seine schon bekannte, meisterlich gearbeitete Partita über drei Kirchenlieder. Hans Morschel führte mit seinem Konzertverein (Singakademie) zum ersten Mal Honeggers König David auf. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Die von der Gewandhausdirektion seit langem mit *Bruno Walter* geführten Verhandlungen haben im November zu einer festen Verpflichtung des Künstlers als Gewandhausdirigenten geführt. Damit ist ein aufregendes Kapitel in der Geschichte des Gewandhauses, ein Interregnum von mehreren Jahren, zu Ende gegangen. Man darf es aufs lebhafteste begrüßen, daß es der Gewandhausdirektion gelungen ist, in Walter einen Künstler größten, international anerkannten Formats an die Spitze des Instituts zu bringen. Walter veröffentlichte nach dem Bekanntwerden seiner Berufung eine größere programmatische Äußerung, in der er sich mit besonderer Wärme auch für die Förderung zeitgenössischen Schaffens einsetzte. Man wird also von allen Seiten seinem Wirken an so verantwortungsvoller Stelle mit Vertrauen entgegensehen können. Im letzten von ihm dirigierten Konzert gab es die Erstaufführung der Kleinen Sinfonie von *Ernst Krenek*, die an dieser Stelle einen vollen Erfolg davontragen konnte. Es handelt sich um ein stets frei fließendes, geistreiches Werk, das allerdings für mein Empfinden mehr zur Gattung der Serenadenmusik gezählt werden müßte, auf welchen Charakter schon die reichliche Verwendung von Zupfinstrumenten hinweist. — Auch in der *Kammermusik* des *Gewandhauses* gab es eine Uraufführung, das Trio des neapolitanischen Komponisten *Guido Pannain*. Man erlebte ein Werk, das warmes südliches Empfinden mit einer beträchtlichen Satzkunst vereinigt. Es konnte sich, dank auch der virtuosen Wiedergabe durch die Herren *Wollgandt*, *Münch-Holland* und *Weinreich* eines starken Erfolges erfreuen. — Noch ist von einer virtuosen Leistung des Gewandhauschores unter *Karl Straube* zu berichten, der die Leipziger Erstaufführung des Requiems von *Günter Raphael* zu einem glänzenden Siege für den jungen Komponisten gestaltete. Dieses Requiem hat zweifellos ein Recht, in der Geschichte der Gattung eine Sonderstellung zugewiesen zu erhalten. Es ist ein Werk von einer geradezu fürchtenmachenden Dämonie des Ausdrucks, von unerhörter Kühnheit in der Behandlung der Singstimmen und dabei doch im tiefsten Sinne religiös, d. h. mit allen Mitteln einer wahren Gottesverehrung, mit einem geradezu fanatischen Suchertum dem letzten Sinn des vertonten geistlichen Textes nachspürend. Ein Werk, dessen Wiedergabe lange Jahre hindurch ein Ziel des Ehrgeizes unserer Chorvereine bilden dürfte.

Adolf Aber

LONDON: Die Herbstsaison gestaltet sich außerordentlich lebhaft, mehr noch interessant. — Von Ende August bis Anfang Oktober behaupteten wie üblich die Promenade-Concerts das Terrain. Sir Henry *Wood* dirigierte allabendlich nach alter Gewohnheit und brachte eine mäßige Anzahl neuer Werke, aus denen Arthur Bliss' Konzert für 2 Klaviere, Moeran's zweite Rhapsodie als englische Kompositionen hervorzuheben sind. — Ersteres (vortrefflich von Rac Robertson und seiner Gattin Ethel Bartlet vorgetragen), ist zwar aus dem früheren Konzert für Klavier, Tenor und Orchester hervorgegangen, aber genügend umgemodelt, um als neues Werk gelten zu können. Noch erkennt man die damalige Vorliebe Blissens für Strawinskij, aber das Stück hat sich zugleich nationaler und persönlicher gefärbt, während es die jugendliche Triebkraft beibehalten hat. — Moeran interessiert durch die modale Behandlung englischem Folklore entlehnter Thematik und einer knappen, kernigen Schreibweise, die einer ebenfalls neuen Carolsymphonie (Carols sind Weihnachtslieder), trotzdem man ihr Liebenswürdigkeit und gediegene Arbeit nicht absprechen kann, fehlt. — Von ausländischen Werken kamen *Honeggers* hier natürlich besonders begierig erwartetes »Rugby«, eine im Sinne des »Pacific 231« aufgefaßte Darstellung des Fußballspiels, und Kodalys Háry Janós zu Gehör. Eine noch nie dagewesene Kundgebung war das über drei Wochen sich erstreckende Deliusfest, das unter der Ägide des unvergleichlichen Kapellmeisters Sir Thomas Bucham und Mitwirkung der B. B. C. und der Philharmonie dem Londoner Publikum die Hauptwerke — von den Klavier- und Violinkonzerten bis zur »Lebensmesse« (einer großartigen und begeisterten Vertonung der Philosophie Zaratustras) vorführte. Der Erfolg war groß, ob auch bleibend, möge dahingestellt sein. Von neuen Werken wurde nur »Cynara« für Bari-

ton und Orchester aufgeführt, das die melancholische und sehnsuchtsvolle Art des Dichters Ernest Dowson's in geistesverwandter Weise zum Ausdruck bringt. An welchen Schätzen edelster und schönheitgetränkter Romantik unser Publikum und unsere Konzertveranstalter jahrelang achtlos vorbeigegangen sind, zeigte dieses Fest zur Genüge. Herrliches leistete wie gewöhnlich *Artur Schnabel* in zwei Klavierkonzerten (Beethoven in C, Brahms in d-moll) zur Eröffnung einer neuen Serie von Konzerten, die der tüchtige D. Malcolm Sargent dirigiert. *Gieseking* verlieh in einem BBC-Symphony Conzert selbst dem Tschaikowskijschen Klavierkonzert ungeahnte Feinheit. Fein war auch die Ausführung durch das Budapester Streichquartett der Italienischen Serenade Hugo Wolfs und eines uns neuen »Indiskretion« benannten flotten und witzigen Quartetts Gruenbergs. Eine neue Vereinigung, das Zimmer-Quartett aus Brüssel, dessen Hauptstütze der vortreffliche Cellist Doehardt ist, hat von diesem und überhaupt noch manches zu lernen.

Ein statistisch veranlagter Kollege hat festgestellt, daß bis Ende der Herbstsaison fünfundfünfzig Orchesterkonzerte werden stattgefunden haben, abgesehen von fünfzig Promenadenkonzerten. Rechnet man noch die Recitals hinzu, so gelangt man zu fast astronomischen Zahlen. Resultat: leere, halbleere oder »papierne« Säle. — Nur wo ein Wunderkind, wie der allerdings phänomenal begabte, und zwar vor allen Dingen musikalisch begabte *Jehudi Menuhin* in hinreißender Weise das Brahmssche Violinkonzert oder ein *Schnabel* zwei, sogar drei Klavierkonzerte mit dem Zauber seines Genies umgibt, erscheint das Publikum vollzählig. Und doch waren die übrigen Konzerte aller Beachtung wert. Einen *Fritz Busch*, einen *Scherchen*, einen *Klemperer* dirigieren zu hören oder das Hallé-Orchester aus Manchester, bei weitem das beste, das England besitzt, lohnte sich der Mühe. — Zwar hat Hamilton Harty, der letzteres dirigiert, seine Mucken. Seine begeisterte Verehrung für Berlioz verführt ihn dazu, dessen wilde Romantik auf eine Cesar Francksche Sinfonie oder gar auf die c-moll von Brahms zu übertragen, woraus zwar ein prachtvolles Orchesterparadekunststück, im übrigen aber ein musikalisches Zerrbild ohnegleichen entsteht. Die strenge Sachlichkeit, mit der Klemperer die Bachsche Suite in D dirigiert, läßt sich mit einem nicht durch ihn geschultes Orchester nicht gut durchführen; diese Vortragsweise bedingt einen Nuancenreichtum, der sich mit dem London Symphony Orchestra nicht erreichen läßt. Die Suite wirkte fast langweilig. Anders Bruckners Achte, die als Novität für London zu gelten hat. Der Eindruck war ein großer. Ob aber Bruckner jemals eine ihm gebührende Stellung im hiesigen Konzertleben einnehmen wird, bleibe dahingestellt. Neuigkeiten brachte übrigens nur BBC und Philharmonics. Erstere das Hindemithsche kecke Bratschenkonzert mit dem Komponisten als Solisten; letztere die *Hauersche* Orchestersuite, deren schimmernden freien Kontrapunkt wir damals in Frankfurt a. M. hörten, und das neue Violinkonzert von *Bela Bartók*, das Szigeti in seiner vornehmen Weise interpretierte. Bartók wandelt darin etwas reaktionäre Bahnen. Flotte Volksmelodien, deren Verwendung nur hie und da bartókisch klang. Hartys sinfonisches Gedicht »Mit den Wildenten« war zwar für London neu, erlebte aber seine Erstaufführung 1910. Das merkte man, es hätte auch ein früheres Datum mich nicht überrascht. Immerhin frisch irisch empfunden, Harty hat recht, seine Nationalität nicht unter den Scheffel zu stellen.

L-Dunton Green

MANNHEIM: Die Akademiekonzerte fahren fort, in ihrem Jubiläumsjahr die versprochene Revue früherer Dirigenten aufzuzeigen; *Franz von Hößlin*, *Willibald Kaehler*, *Hugo Röhr* sind an der Stätte früheren Wirkens gesichtet worden und haben zu alten Ehren neue gesammelt. In einem Sonderabend erschien *Richard Strauß*, der seit jungen Jahren ein treuer Freund, nunmehr ein wohlgewogener Schirmherr des hiesigen Orchesters ist. Mit seinem Don Quichote, aber vor allem mit dem Heldenleben vollbrachte der reife Könner, der heute goetheische Objektivität als Interpret sein eigen nennt, wahre Wundertaten und erzielte besonders mit dem zweiten Werk herrlichste Eindrücke. — *Bruno Walter*, der Geschmeidige, brachte ein Concerto grosso des in Amerika lebenden Schweizers Ernest Bloch, Musik mit zwei Gesichten, einem nach rückwärts gewendeten und einem in die Zukunft blickenden. *Sigrid Onegin* erinnerte wieder einmal an die Wunderhornlieder von Mahler, die von einer so schönen großen Stimme Nutzen ziehen. *Otto Klemperer* stellte in sauberster Weise die h-moll-Suite von Bach an die Spitze seines Programms und elektrisierte Orchester und Hörer mit einer tiefgrabenden Wiedergabe der neunten Sin-

fonie von Bruckner. Er ist ein Meister präzisester Probenarbeit, ein Fanatiker der äußersten Korrektheit des Orchestervortrags. Unser einheimischer Dirigent *Eugen Jochum*, dem auf dem Boden des Theaters die reichsten Erfolge erblühen, machte auch einmal den Sprung auf das Konzertpodium, wo er mit einer stark erlebten, begeistert ausgeschöpften Interpretation der siebenten Sinfonie von Bruckner Eindrücke erzielen konnte, die an die auf dramatischem Gebiet gewonnenen heranreichen durften. — Der Berliner Domchor unter *Hugo Rüdel* machte uns mit *Kurt Thomas'* Markuspassion bekannt, einem Werk, das auf die seit Joh. Seb. Bachs Vorgang gewohnte Verteilung der Handlungsträger bei der Schilderung von Jesu Leiden und Sterben verzichtet und sein Heil in einer geschlossenen choralen Durchführung, allerdings mit einer höchst malerischen Benutzung der rein chorischen Wirkungen erblickt. Der Schubertbund brachte das Oratorium Le Laudi von *Hermann Suter* zur ersten hiesigen Aufführung. Der Preisgesang des heiligen Franz von Assisi gewinnt seine Hauptstärke aus der Schönheit der Klangwirkungen, an denen dieses opus ja reich ist. Ein neuer Dirigent *Alfred Wassermann*, bisher in Basel amtierend, versuchte mit eifrigem Bemühen, den großen Wiedergabeapparat in der Hand zu behalten. Die Quartette *Adolf Busch*, *Carl Wendling* ließen manches Interessante hören, die einen fünf Präludien und Fugen ihres Primarius, mit Geist erfüllte, von sicherem Können getragene Arbeiten, die anderen erinnerten willkommenerweise an Ravels apart klingendes F-dur-Quartett. Die *Kolisch*leute stellten Allerneuestes, Streichquartette von Artur Schnabel und Paul Amadeus Pisk zur Diskussion, das Pianistenpaar *Walter Gieseking* und *Eduard Erdmann* verblüffte mit der Solidarität seines exaktesten Zusammenspiels. *Wilhelm Bopp*

NEAPEL: Am 8. September wird in Neapel seit undenklichen Zeiten das Fest der Madonna di Piedigrotta gefeiert. Im Lauf des 19. Jahrhunderts erlangte es aber eine besondere kultur- und musikgeschichtliche Bedeutung, die mit dem ursprünglich rein religiösen Charakter des Festes nichts mehr zu tun hatte. Es wurde das Preisausschreiben für das beste Volkslied angesetzt, und seither ist die Geschichte der Canzonetta napoletana unauflöslich mit dem Namen Piedigrotta verknüpft. Eine Reihe großer Talente, wie der Textdichter Salvatore di Giacomo und der Komponist Tosti, verhalfen dem neapolitanischen Lied zum Weltruhm: O dolce Napoli, Santa Lucia, Funiculi Funiculá, La Luna a Marechiaro durchzogen alle Länder und wurden den Fremden eines der Wahrzeichen der berückenden Stadt. In den letzten zwei Jahrzehnten aber war dieser Ruhm verblaßt, denn die alten Lieder waren doch schließlich abgeleiert. Man kann Talente nicht mit Beschlüssen aus der Erde stampfen, aber man kann sie, wo sie vorhanden sind, ermutigen, den Wettbewerb zu versuchen. Diesem Zweck dient das 1929 neu entstandene »Comité für den neapolitanischen Herbst«, das sich vorgenommen hat, Piedigrotta und den Wettbewerb der Canzonette napoletane wieder zu beleben. In zwei Volkskonzerten sind die preisgekrönten Lieder dem Publikum vorgeführt worden. Alle diese halten aber den Blick ausschließlich auf die Vergangenheit gerichtet. Es soll bei dem Charakter bleiben, den diese der Canzonetta napoletana aufgedrückt hat. Niemand will modernes Musikempfinden oder moderne Technik mit dem Begriff Piedigrotta verbinden. Und dabei wird es wohl auch bleiben. *Maximilian Claar*

PARIS: Mit dem Oktober haben die großen Konzerte des Conzertgebouw-Orchesters aus Amsterdam eingesetzt. Der Dirigent ist Mengelberg. Sein Programm stützt sich auf klassische Werke. Die Konzerte des Pariser Sinfonieorchesters stehen jetzt unter Leitung von Pierre Monteux; zwischen die durch Tradition geheiligten Werke hat man hier das op. 28 von *Hindemith* eingeschoben. Auch die von M. Vlado gebotene »Wandererphantasie« von Liszt sei hervorgehoben. Das Conservatoire verheißt unter Gaubert die Erstaufführung eines neuen *Honegger*: »Rugby«. In den Colonne-Konzerten gab Pierné ein Erinnerungsfest durch die Wiedergabe von Rossinis Tell-Ouverture, die am 3. August 1829 erstmalig erklang. Sonst erweist das Programm meist Russisches; uraufgeführt wurde hier eine »Danse rustique«, vertont von einem Fräulein *Leleu*. In den Pasdeloup-Konzerten brachte Rhené Baton, aus Rußland zurückgekehrt, sinfonische Fragmente, die von drei Komödien Goldonis angeregt sind, zur Aufführung; sie rufen den Wunsch hervor, in ihrer lebendigen Verbindung mit der Bühne gehört zu werden. »En Karnéo« (en Cornouailles), vier kurze Stücke, gleich stark erfüllt von Lebendigkeit und Poesie, rufen

ein wehmütiges Gedenken an den vor wenigen Monaten heimgegangenen *Louis Vuillemin* wach. Kapellmeister Robert Denzler von der Städtischen Oper zu Berlin gab mit Frau Overgaard und Fritz Eitel zwei ausschließlich Wagner gewidmete Abende. Der Dirigent durfte sich eines rauschenden Erfolges erfreuen; man schätzte die Überlegenheit, mit der er des Meisters Schöpfungen, die man hier immer wieder hören will, wiedergab. In den von Albert Wolf geleiteten Lamoureux-Konzerten hörte man die »Römischen Feste« von *Respighi*, vier Stücke, in denen der Tondichter, wie in seinen »Pinien« und den »Brunnen Roms«, das Antike, das Weltliche und das Religiöse charakterisiert. Elisabeth Schumann, von Eugen Wagner begleitet, erntete den gleichen enthusiastischen Beifall wie bei ihrem früheren Auftreten. — Der Beginn der dieswinterlichen Saison ist immerhin trübe genug: die Mehrzahl unserer Sinfonieorchester, es sind dies sechs, dazu die Nouveaux Concerts Poulet, die jeden Sonntag, häufig auch Sonnabends Nachmittag spielen, füllen die Säle nicht, außer wenn die Programme immer wieder Beethoven, Berlioz und Wagner aufweisen und Solisten vom großen Ruf heranziehen. Nur eine Minderheit der Zuhörer zeigt Teilnahme an modernen Werken und wird meist nur angelockt, um dem Snobismus ein Opfer zu bringen. Hoffen wir, daß eine »Offenbarung« im Lauf der kommenden sechs Monate, die uns 200 Orchesterkonzerte verheißt, ohne des anderthalb Tausends von »Récitals« zu gedenken, eine Besserung herstellt. *J. G. Prod'homme*

SOLOTHURN: *Erich Schild*, aus der Schule Weingartners, bewies in der Aufführung des »König David« *Honeggers* durch den bald hundertjährigen »Caecilienverein« aufs schönste, daß ihm Ehrfurcht vor dem Werk und äußerste Klarheit der Werkdarstellung wichtiger als persönliche Willkür sind. Erstaunlich, wie dieser junge Dirigent die von so verschiedenartigen Stimmungen getragenen, meist vignettenhaften Episoden zu einer einheitlichen, zwingenden Wirkung brachte. *Willy Tappolet*

WEIMAR: Die Sinfoniekonzerte der Weimarischen Staatskapelle unter Praetorius bewegen sich hauptsächlich auf klassisch-romantischem Boden und wagen sich nur schüchtern in neues Land. Pembaur war der umjubelte Solist (Chopin: f-moll-Klavierkonzert); der ausgezeichnete einheimische Fagottist Willy Müller spielte Mozarts Fagott-Konzert (Köchel Nr. 191). Die Gesellschaft der Musikfreunde bescherte zwei exquisite Kammermusikabende durch das erste Bläserquintett der Dresdner Staatsoper und das Berliner Vokalterzett Dorothea Rink, Cecilie Kurth und Elisabeth Böhm. Das Reitzquartett, das Weimarische Trio und der Lehrergesangverein unter W. Rein mit Bachkantaten vervollständigen das musikalische Bild. *Otto Reuter*

WIEN: Der Konzertverein, der für seine Veranstaltungen nun seit Jahr und Tag in *Reichwein* einen ausgezeichneten und gewissenhaften Führer besitzt, brachte die Uraufführung eines neuen großen Orchesterwerkes von *Joseph Marx*. Die Komposition führt den Titel »Nordlands-Rhapsodie« und setzt die Reihe musikalischer Kolossalgemälde, die das jüngste Schaffenskapitel des österreichischen Meisters kennzeichnen, in gerader Linie fort. »Nordlands-Rhapsodie« ist ganz so wie die Herbstsinfonie oder wie das Tryptichon der »Natursuite« Niederschlag eines zutiefst in Natur und Landschaft wurzelnden Weltgefühls. Marx' Musik ist auch in diesem neuen Werk reinster Impressionismus. Ihren Unterbau bildet die eigene Stimmungslyrik, die sich an den Orchesterpoesien Skrjabins entscheidend gefestigt und aus der Reger-Sphäre manche Bereicherung erhalten haben mag. Mit seinem Respekt vor der »Substanz« empfiehlt sich der Marx'sche Impressionismus zudem als ein echt deutscher. Es besteht für ihn freilich auch die deutsche Gefahr, ins allzu Breite und Umständliche zu geraten. In dem neuen Werk steht der Autor dem üppig quellenden Zustrom von Haupt- und Nebengedanken mit gebändigter und gereifter Künstlerschaft gegenüber. Schien er sich sonst von den wechselnden Stimmungsimpulsen ziemlich willenlos dahintreiben zu lassen, so ist nun er es, der ihnen Sinn und Richtung gibt: in der »Nordlands-Rhapsodie« dominieren wieder Form- und Gestaltungswillen. — Hans *Knappertsbusch* kam als Gastdirigent der »Tonkünstler-Konzerte«. Schon der äußere Aspekt seines Wirkens zeugt von gesammelter Kraft, und seine durchaus symphatische Pose betonter Unposiertheit entspricht vollkommen der gradlinigen Art seines Musizierens. Aus München brachte er als leichtes, handliches und wohleingerichtetes Gepäckstück eine

»Tanz-Suite« von Clemens v. *Franckenstein* mit, Variationen über eine altrussische Tanzmelodie, die von einem freundlichen und sehr soignierten Temperament erzählen. — Neue Chormusik war in einem Konzert der *»Oratorien-Vereinigung«* unter *Nilius'* Leitung zu hören. Als Hauptstück ein *»Stabat Mater«* von *Szymanowsky*, das im Aufbau bisweilen wohl die rechte Planmäßigkeit vermissen läßt, an manchen Stellen aber sich zu wirklicher Größe aufschwingt; namentlich dort, wo sich der musikalische Ablauf in Formen vollzieht, die schon durch ihre gerade, einfache Zielstrebigkeit überzeugend wirken.

Heinrich Kralik

ZÜRICH: Von dem im Übermaß gebotenen Solistenkonzerten verdienen die Klavierabende d'Alberts, Edwin Fischers, Emil Freys, Frieda Kwast-Hodapps und Rudolf Serkins, vor allem aber der Wilhelm Backhaus' Erwähnung. Daneben war Gelegenheit gegeben, Wunderkinder zu vergleichen, wobei der unbegreifliche Yehudi Menuhin Annie Fischer (Klavier) und Miguel Candéla (Violine) weit überbot. In Sinfonie-, Chor- und Kammerkonzerten wurde mancherlei Anregendes geboten. Wenn die Tonhallegesellschaft in den Abonnementskonzerten die Moderne etwas weniger zu Worte kommen ließ als sonst, so geschah es, weil sie sich ihr in zwei Extra-Orchesterkonzerten unter Volkmar Andreae ausschließlich widmete. Das erste umfaßte nur Schweizer Namen: Conrad Becks schon verschiedentlich gespieltes Klavier-Concertino, von Walter Frey ausgezeichnet interpretiert, behauptete sich auch hier als das sicher und leicht geformte Werklein eines rasch aufstrebenden ernsten Künstlers. Mit Robert Blums uraufgeführter Partita und Paul Müllers »Hymnus« (beide für Orchester) gab Andreae dem linken und dem rechten Flügel der aus seiner Schule hervorgegangenen jungschweizerischen Moderne das Wort; mit Honeggers ebenso genialem wie amüsantem neuen Mouvement sinfonique »Rugby« (das zweimal gespielt wurde) beschloß er den wertvollen Abend. Der zweite brachte Hindemiths straff gestaltetes und nachhaltige Wirkung übendes Orgelkonzert. Von den übrigen Werken enttäuschte Casellas Violinkonzert (Szigéti) durch seine glatte Mache und inhaltliche Leere. Bartoks Rhapsodie und Kreneks Kleine Sinfonie zeigten ihre Schöpfer kaum von neuer Seite, Krenek immerhin trotz aller parodistischen Absichten z. T. in bedenklichen Niederungen. — In einem Abonnementskonzert brachte *Andreae* auch eine eigene, kurze und unterhaltende, zeitgemäß nur »Musik für Orchester« betitelte, suitenartige Komposition zur Uraufführung. Der Häusermannsche Privatchor (Leitung Hermann Dubs) setzte sich mit voller Hingabe und großem Können für Heinrich Kaminski ein und brachte eine Reihe von Werken zur ersten Aufführung. Neben der neuen Motette »Die Erde« und Volksliedbearbeitungen standen ein neues Orgelchoralvorspiel (Matthäi), ein Präludium und Fuge für Violine (Alma Moodie) und Orgel, sowie Gesänge für Alt und Orgel (Ilona Durigo). Dieser weihevolle Abend hinterließ starke Eindrücke. — Unter den Choraufführungen sind eine mustergültige von Haydns Heiligmesse durch den Reinhart-Chor und eine konzertmäßige Aufführung der Gluckschen »Alceste« durch den gemischten Chor (Andreae) erwähnenswert. In den Konzerten des Kammerorchesters brachte A. Schaichet neben zwei Händelkonzerten die in der Kraft des dramatischen Ausdrucks an Gluck gemahnende Solokantate »Ino« von Telemann zur Erstaufführung. Unter den Liederabenden ragen die von Ilona Durigo (Schoeck-Uraufführungen) und Clara Wirz-Wyß (H. Wolf) hervor, die sich Othmar Schoeck am Flügel gesichert hatten. Traute Börner gab einen eigenen Schoeck-Abend, und mit der Kultiviertheit seines Bel-Canto feierte Tito Schipa Triumphe. Einen reizvollen Abend mit alter Musik verdankt man der von Henri Casadesus begründeten »Société des instruments anciens« aus Paris.

Willi Schuh

* K R I T I K *

BÜCHER

RAYMOND VAN AERDE: *Les Ancêtres Flamands de Beethoven.* Préface de Ernest Closson. Verlag: W. Godenne, Mecheln.

Eine Veröffentlichung, die wieder einmal zeigt, daß es am Bau von Beethovens Lebensgeschichte noch an allen Ecken und Enden zu tun gibt. Es handelt sich hier keineswegs, wie man denken könnte, um eine bloße Vervollständigung der Geschichte der flämischen Vorfahren des Tondichters, vielmehr um ihren gänzlich neuen Unterbau; denn der fleißige Verfasser, der sich schon wiederholt um die musikalische Stadtgeschichte Mechelns verdient gemacht hat, weist unfehlbar nach, daß die Vorfahren Beethovens von väterlicher Seite nicht, wie bisher angenommen, aus Antwerpen, sondern aus *Mecheln* stammen. Die bisherige Ansicht ist einfach auf eine Verwechselung zurückzuführen. Wohl ist einst ein van Beethoven aus Antwerpen ausgewandert, doch hieß er mit Vornamen nicht Louis, wie Beethovens Großvater, sondern, wie Van Aerde überzeugend genug nachweist, Pierre. Dagegen ist der richtige Vorfahr des Tondichters, ein wirklicher Louis, nachweislich als Sohn des Mechelner Bäckermeisters und Kaufmanns Michel van Beethoven ebenso wie sein Bruder Cornelius nach Bonn eingewandert. Daß Deiters, der erste Bearbeiter von Thayers großem Werke, schon einmal auf der richtigen Spur war und wie er davon wohl abgekommen ist, kann man S. 11ff. nachlesen. Hauptsächlich in Kirchenbüchern spürte der Verfasser der Mechelner Familie van Beethoven bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts nach, förderte allerhand Einzelheiten besonders über des Meisters Urgroßvater Michel und dessen Sohn Louis, den Bonner Hofkapellmeister, zutage und leitete die Darstellung schließlich auch in dessen Bonner Zeit hinein. Van Aerde belegt seine Mitteilungen dokumentarisch, und so kann daran nicht mehr gezweifelt werden, daß Beethovens Großvater Louis aus Mecheln stammt und hier am 5. Januar 1712 getauft ist. Die künftigen Biographen des Tondichters und die Bearbeiter neuer Auflagen schon vorhandener Lebensbeschreibungen werden die wichtigen Feststellungen des flämischen Gelehrten nicht übersehen dürfen. Viele Mechelner Stadtbilder (darunter das Haus der Familie), Handschriftennachbildungen u. a. veranschaulichen die dankenswerte Darstellung.

Max Unger

THE HERITAGE OF MUSIC. Collected and edited by Hubert J. Foss. London 1927. Oxford University Press.

Es handelt sich in diesem Buch um eine Sammlung von Essays verschiedener englischer Autoren über die Meister: Palestrina, Bach, Purcell, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Glinka, Wagner, französische Komponisten zwischen César Franck und Ravel. Maßgebender Gesichtspunkt war bei allen diesen Studien nicht so sehr Biographie und Kritik, wie die Bestimmung der geschichtlichen Stellung und Bedeutung der verschiedenen Meister. Der Titel des Buches: »Die Erbschaft der Musik« erklärt weiterhin die Tendenz der Sammlung. Um aber die »Erbschaft der Musik« zulänglich zu behandeln, scheint die getroffene Auswahl nicht recht geeignet zu sein. Sind z. B. Orlando di Lasso, Monteverdi, Schütz, Händel, Gluck, Berlioz, Chopin, Verdi, um nur die größten Namen zu nennen, so unbeträchtlich für die Erbschaft der Musik, daß man sie, wie es hier geschieht, ganz übergehen kann? Hält man sich an das, was tatsächlich dargeboten wird, so darf man die meisten dieser Essays als gediegene Arbeiten fachkundiger Schriftsteller bezeichnen, die einem gebildeten Publikum wertvolle Aufschlüsse und Einsichten vermitteln können, wennschon sie dem Kenner der musikalischen Entwicklungsgeschichte wesentlich Neues kaum mitteilen. Als gehaltvollster der zwölf Essays erscheint mir die Schubert-Studie von *Donald Francis Tovey*, die über das Naheliegende hinaus tiefere Einsichten in das Wesentliche der Schubert'schen Kunst eröffnet. Zum Widerspruch wird man in diesen Aufsätzen selten herausgefordert. Geistreiche Absonderlichkeiten treten hervor in *Cecil Gray's* Studie über Brahms, die nur den Brahms der kleinen Formen, Lieder und Klavierstücke als voll gelten läßt, während die Symphonien und selbst das Deutsche Requiem schlecht wegkommen, und die Brahms'sche Kammermusik als Gesamtleistung so gut wie ganz ignoriert ist.

Hugo Leichtentritt

KURT STEPHENSON: *Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg.* Hamburg, Broschek & Co.

Der Wert dieser 257 Seiten starken, mit Registern versehenen und reich illustrierten, sehr lesenswerten Monographie beruht darauf, daß sie sich nicht gar zu sehr in Einzelheiten

verliert und dem Gegenstand unter dem Gesichtspunkt des allgemeinen deutschen Musiklebens nahe zu kommen sucht. Vorausgeschickt ist auch ein Überblick über das Hamburger Konzertleben vor der Gründung der Philharmonischen Gesellschaft, der bis auf das Jahr 1660 zurückgeht. Wünschenswert wäre es gewesen, wenn der Verfasser eingehender die Geschichte der Gesellschaft Harmonie, die seit 1789 bestanden hat und durch die Philharmonische Gesellschaft abgelöst worden ist, behandelt hätte; allein das Quellenmaterial scheint zu wenig ergiebig zu sein. Sehr mit Recht ist die ältere Zeit ausführlicher behandelt als die der letzten 30 Jahre. Daß die Wirkung der Gesellschaft, der es übrigens an Konkurrenz z. B. durch die Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters nicht fehlt, segensreich und groß gewesen ist, kann nicht bezweifelt werden; übrigens ist der Verfasser keineswegs bloß ein Lobredner. Warum er nur die Geburtsdaten der wichtigen Persönlichkeiten mitteilt, nicht wenigstens auch deren Todestage, will mir nicht einleuchten. S. 120 ist das Geburtsjahr Karl Loewes falsch angegeben, S. 178 wird Bruckners Siebente als in e-moll (!) stehend bezeichnet.

Wilh. Altmann

CARL EITZ: *Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung.* Herausgegeben von Frank Bennedik. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der vorliegende Sammelband ist im wesentlichen eine Neuausgabe der seit langem vergriffenen »Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode« aus dem Jahre 1911. Sie ist jedoch teilweise gekürzt und auf der anderen Seite durch spätere Aufsätze von Eitz ergänzt. Erwähnt seien unter diesen die »Ratschläge zur Verbesserung des Schulgesangunterrichtes« (1914), in denen Eitz seine Kritik und seine Reformvorschläge mit besonderer Klarheit und Schärfe zum Ausdruck bringt. Die mitgeteilten Briefe von Eitz sind ebenfalls von prinzipieller Bedeutung, und das ausführliche Schriftenverzeichnis und die vorzügliche Redaktion machen das Buch zu einem unentbehrlichen Quellenwerk zum Studium der Tonwortmethode.

Diese Veröffentlichung fällt in eine Zeit, wo die Schulmusik mehr denn je im Mittelpunkte des öffentlichen Interesses liegt und wo die Musikerziehung in der Schule — wie ich glaube — bereits den Weg beschritten hat, auf welchem sie eine hohe allgemeine musikalische Bildung verwirklichen und uns sogar einer neuen Musikkultur entgegenführen kann. Dieser Aufgabe hat auch Eitz sein Leben gewidmet, und es ist vielleicht nicht überflüssig, das Tonwortsystem, seine lebendigste Schöpfung, hier kritisch zu betrachten.

1. Das Tonwortsystem ist den akustischen Verhältnissen unseres Tonsystems schlechthin unübertrefflich angepaßt und hierin jedem anderen gebräuchlichen System weitaus überlegen. Es erscheint jedoch ausgeschlossen, daß es im ganzen Musikleben an die Stelle der eingewurzelten Beziehungen treten kann.

2. Das Tonwortsystem ist kein musikalisches »Denkmittel«, keine »Sprache«, die das *musikalische Denken* entwickeln könnte, lediglich ein hervorragendes Verständigungsmittel *über Musik.* In seinem Briefe an Prof. Kußmaul schreibt Eitz: »Damit, glaube ich, ist . . . der ganze Bau unseres Tonsystems . . . denkbar gemacht.« (»Das Tonwort« S. 159.) Das Ziel ist jedoch nicht, über den Bau des Tonsystems nachzudenken, sondern in Musik denken, sich in Tönen auszudrücken, und hierzu kann weder das Tonwortsystem noch irgendein anderes Tonnamensystem verhelfen, sondern nur ein Lehrgang, dessen Grundlage das selbständige Schaffen des Kindes ist. Die Frage der Tonbezeichnungen ist deshalb von sekundärer Wichtigkeit.

3. Ein absolutes Tonnamensystem, wie das Eitzsche, ist nicht elementar. Das musikalische Denken, d. h. das Singen, das Improvisieren des Kindes (wie auch des musikalisch nicht geschulten Erwachsenen) kennt keine absoluten Töne, nur Tonbeziehungen. (In »Die Schulgesangsmethoden der Gegenwart« sagt Eitz: ». . . die Tonleiterstufe ist ein Beziehungsbegriff, also etwas Abstraktes, während der musikalische Ton ein Sachbegriff, also etwas Konkreteres ist.« Das Tonwort, S. 21. *Ja,* wenn man über Tonverhältnisse begrifflich nachdenken —, *nein,* wenn man in Tönen denken, singend *musizieren* will.) Ein elementares Tonnamensystem muß die Handhabe bieten, *Stufenmelodien* in Sprache und Schrift festzulegen. Deshalb könnten die hervorragenden Eigenschaften des Tonwortsystems nur ausgenützt werden, wenn es in relativem Sinne verwendet werden würde. (Vgl. H. J. Moser: »Kleine Studie zum Tonsystem«, Zeitschrift für Schulmusik, Jg. 1, Heft 6.)

Paul Weiss

MUSIKALIEN

JOH. JAKOB FROBERGER: *Zehn Orgelwerke*, herausgegeben von Max Seiffert.
JOH. PACHELBEL: *Präludien, Fantasien und Toccaten für Orgel*, herausgegeben von Max Seiffert, beides im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
JOHANN CHRISTOPH BACH: *Vierundvierzig Choräle zum Präambulieren*, herausgegeben von Martin Fischer. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
MARTIN FISCHER: *Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert*, dargestellt an den »vierundvierzig Chorälen zum Präambulieren« von Johann Christoph Bach. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
WALTER DRWENSKI: *Sonate Nr. 2 in Es op. 18 für Orgel*. Verlag: Simrock, Berlin-Leipzig.

In der Sammlung »Organum« setzt Max Seiffert die Herausgabe alter Orgelwerke fort. Nur wenigen Organisten sind die Gesamtausgaben der Orgelwerke Frobergers und Pachelbels ohne weiteres erreichbar. Es ist ein verdienstliches Unternehmen, dieses wertvolle musikalische Gut in Einzelausgaben auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Haben wir es in diesen beiden Heften mit ausgesprochener »Kunstmusik« zu tun, so wird uns in den Chorälen zum »Präambulieren« von Joh. Christoph Bach, dem Onkel Johann Sebastians, »Gebrauchsmusik« im besten Sinne des Wortes überliefert. Der Herausgeber, Martin Fischer, hat in seiner ausgezeichneten Schrift »Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert« die These von der improvisatorischen Entstehung dieser Choralvorspiele während des Gottesdienstes bestens begründet. Walter Drwenskis zweite Sonate in Es kommt in ihrer strengen musikalischen Artung unserm heutigen Empfinden entgegen. Es besteht allerdings die Gefahr, daß manche Eigenheiten dieser Satzart, wie Quinten- und Quartenparallelen, bei häufigerer Anwendung zur Manier werden und dem an sich wertvollen Stück die musikalisch überzeugende Wirkung nehmen. *Fritz Heitmann*

RICHARD WETZ: *Ein Weihnachtsoratorium*. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Das schon wiederholt mit Erfolg aufgeführte Werk unterscheidet sich von Ähnlichem dadurch, daß er nur an einigen wenigen Stellen das Wort der Evangelisten verwendet. Wetz hat auf altes Liedgut zurückgegriffen. In der schlichten, innigen Sprache alter Volksdichtungen klingt die Weihnachtsgeschichte poetisch und lebendig. Die Komposition ist kraftvoll und entspricht dem Wesen der Textvorlagen. Das Ganze ist abwechslungsreich disponiert, instrumental glänzend aufgemacht und im vokalen Teil ansprechend. *Rudolf Bilke*

J. KROMOLICKI: *Dritte Messe (d-moll) op. 7 und Vierte Messe (b-moll) op. 9 für gemischten Chor*. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg/Wien.

Die beiden Werke gehören dem Typus der Gebrauchsmesse an, d. h. sie sind für den praktischen liturgischen Zweck bestimmt. Die hierfür in Betracht kommende Literatur ist nicht gerade reich an wertvollen Stücken; um so mehr ist es zu begrüßen, wenn sich immer mehr ernsthafte Musiker finden, die dieses Feld bestellen. Kromolicki weiß aus dem a-cappella-Gesang feine Klangwirkungen herauszuholen, ohne den Satz zu vergewaltigen. Sein Stil ist an guten Mustern geschult, ohne persönliche Eigenart vermissen zu lassen. In der d-moll-Messe ist der Grundton ernst und von einer gewissen Strenge, während die b-moll-Messe im Ganzen weicher, klagender gehalten ist. Die eingestreuten Rezitative betonen den Zusammenhang mit dem Gregorianischen Choral. Für Kirchenchöre bieten beide Werke dankbare Aufgaben. *Hans Fischer*

MÄNNERCHÖRE. — *Paul Graener*: op. 86, *Die Gesellenwoche*, Variationen über ein altes Volkslied; op. 87, *Deutsche Kantate*. *Hans Heinrichs*: Zwei Volksliedbearbeitungen (dreistimmig mit Horn oder Trompete). *Hugo Herrmann*: op. 28, Zwei Madrigale. *Wilhelm Rinkens*: op. 51, Drei heitere Dichtungen alter Meister; op. 56, Zwei ernste Gesänge. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Insgesamt rein tonal gerichtete Werke, die teilweise auch den Reiz des Kirchentonartlichen auswerten. — Gefällig, doch etwas zu unzeitgemäß brav-romantisch die Chöre von *Herrmann*. Nicht viel anspruchsvoller die beiden Bearbeitungen von *Heinrichs*, bei denen das Blasinstrument unerläßlich ist, weil es verschiedentlich die Harmonie erst rundet. Besonders für Kreise zu empfehlen, die »Spielmusik« pflegen möchten.

Künstlerisch höheren Ansprüchen vermögen die Chöre von *Graener* und *Rinkens* gerecht zu werden. Die Variationen umspielen in liebenswürdiger Polyphonie die über die gesamten Stimmen verteilte thematische Substanz. Die-

ser heiteren Muse ist die religiöse Kantate ganz entschieden vorzuziehen, besonders wegen des stark polyphon gehaltenen, glänzend-kraftvollen Schlußsatzes. Die kühne harmonische Haltung verlangt Sicherheit der Intonation. Voraussetzung ist — wie auch bei den folgenden — ein möglichst umfangreicher Klangkörper, um der weiten Klangaufteilung die erforderliche Wirkung sichern zu können.
Trotz alles gediegenen Könnens dürften die ernsten Gesänge von *Rinkens* an Gehalt hinter seinen heiteren zurückstehen. *Diese* sind köstliche und echte Madrigale, deren gesundes und apartes Musizieren auf altklassischen freien Dreiklangsfolgen als Ergebnis selbständiger Führung basiert. *Carl Heinzen*

ERWIN LENDVAI: *Fünf Männerchöre op. 29.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Auf interessanten neuzeitlichen Texten baut sich diese schwungvolle Musik auf. Es werden große Anforderungen an den Chor gestellt, aber es sind Aufgaben, die sich für große, leistungsfähige Chöre lohnen, kleineren wäre wohl davon abzuraten. Ich hebe als für mich besonders eindrucksvoll hervor: »Empor« und »Mailied«. *Emil Thilo*

HEINRICH SCHÜTZ: *Geistliche Chormusik 1648.* Herausgegeben von Wilhelm Kamlah. Heft I und II. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.
Ein großer Vorteil zur Verbreitung dieser Meisterwerke besteht darin, daß immer zwei Motetten von den 29 in Einzelheften zu haben sind, so daß es für einen Dirigenten ein Leichtes ist, sich nach und nach in diese Wunderwelt einzuleben. Über alles zu diesem Zwecke Wissenswerte erhält man durch den Herausgeber in einem ausgedehnten Vorwort Auskunft. *Emil Thilo*

AUSERLESENE DEUTSCHE GESÄNGE FÜR DREI STIMMEN: *Der dritte Teil für Männerstimmen, von Rivander, einem ungenannten Meister, Lechner, Praetorius, Walther.* Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Ernst Fritz Schmid. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.
Einfach gesetzte Stücke, die in der Zusammenstellung für drei Männerstimmen gewiß viele Freunde finden werden. *Emil Thilo*

ADOLF BUSCH: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 11a.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin—Leipzig.
Ein zarter poetischer Spürsinn für abseitige Wort-Ton-Symbolik wirkt in den vorliegenden Liedern und macht ihren Reiz aus. Die eigentliche Erfindung ist dünnblütig, aber von unantastbarer Vornehmheit der Gesinnung und jedem veräußerlichenden Effekte abhold. Eine Eichendorff'sche Sommernacht spannt sich dabei ebenso in den Rahmen dieses kultivierten, an Brahms und Reger anknüpfenden Musizierens ein, wie die zierliche Filigranarbeit chinesischer Lyrik oder die innige Verhaltenheit eines Gedichtes von Gottfried Keller. (Übrigens lautet die Überschrift des Liebesgedichtes des Wang-Seng-Yu nicht »*Der* Einsame«, sondern »*Die* Einsame«, was für das Verständnis nicht unwesentlich ist.) — Die Lieder stellen an die Darbietung in bezug auf die geistige Erfassung nicht unerhebliche Ansprüche, gehören aber gerade deswegen in das anspruchsvolle musikalische Haus, mehr noch als in den schwerpunktverschiebenden Konzertsaal.
Hans Kuznitzky

FRITZ REUTER: *op. 18. Leichte Variationen über ein heiteres Thema für Klavier.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Die fünf Variationen irren ziemlich weit ab. Die Veränderungen wirken öfter *gesucht* und sollten doch mehr ungesucht erscheinen.
Martin Frey

LOUIS GRUENBERG: »*Six Jazz Epigrams*« und »*Jazz Mask: Chopin, Valse op. 64/2*«. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Geistreich in hohem Maße sind diese beiden Kompositionen sicherlich. Sie verfügen über Witz und eine Art, mit Einfällen von konträrer Herkunft etwas Daseiendes aufzulösen, die fesseln kann. Damit ist aber der Bereich dieser Musik schon umschrieben; sie interessiert, aber sie wärmt und begeistert nicht, was wohl auch gar nicht ihr Zweck und ihre Absicht ist.
Siegfried Günther

JENÖ HUBAY: *op. 102, Czardasszene Nr. 13 für Violine mit Orchester.* Verlag: N. Simrock, Berlin.
Welchem Geigenvirtuosen wären nicht die Czardasszenen Hubays bekannt? Schwer zu sagen, welche von den 13 die dankbarste und wirkungsvollste ist. Die Dirigenten werden sehr erfreut sein, daß sie jetzt endlich — irre ich nicht — die erste Partitur, und zwar zu Nr. 13 erhalten haben, also nicht mehr bloß auf den Klavierauszug angewiesen sind. Sicherlich ein Grund mehr, diese Nr. 13 noch häufiger wie bisher zur Aufführung zu bringen. *Wilhelm Altmann*

✱ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✱

DER KÜNSTLER BERICHTET, BETRACHTET, BEURTEILT, BEKENNT

OTTO BARBLAN: 1882 wurde »Parsifal« zum erstenmal in Bayreuth gegeben. Die Zeitungen brachten Wundermären. »Morgen ist die letzte Aufführung von ‚Parsifal', wir wollen nach Bayreuth. Barblan, du kommst doch mit?« Meine Antwort: »Davon ist leider keine Rede!« Der Platz kostete 30 Mark, die Reise ungefähr ebensoviel, und das ist kein Spaß für einen Studenten, der jetzt allein aufkommen wollte für alle Ausgaben. Es war mir sehr unbehaglich und wehleidig zumut. Gegen Mitternacht brach man auf. Die magische Gewalt Parsifals ist derart, daß ich mitfahre, ohne zu wissen, ob ich ein Billett bekommen werde. Unterwegs wird telegraphiert, und zum Glück findet sich ein Platz für mich. Als wir die Anhöhe hinauffuhren, kündigten eben Posaunen den Beginn der Vorstellung an. Ich kannte keine Note vom »Parsifal«, wußte nichts Genaues vom Stoff, vom Text und erlebte darum den unmittelbaren, den richtigen, unvergeßlichen Eindruck. Gleich nach dem ersten Akt packt mich ein riesengroßer Mitschüler an der Schulter und wendet mich um; ganz nahe bei uns standen in der Loge Wagner und Liszt nebeneinander, der erstere sehr selbstbewußt, imponierend, Liszt, hochbejahrt, mit schneeweißem Haar, bescheiden, etwas gebückt. Er hatte seinen Arm um die Schulter Wagners gelegt und schaute ihn an, als wollte er sagen: »Jetzt bist du auf dem Gipfel angelangt.« Den Weg dahin hat ihm Liszt gebahnt und geebnet, mit unsäglicher Energie und Mühe, mit Opfern, mit Selbstverleugnung. Beethoven hatte in zarter, warmer Weise dem elfjährigen Wunderkind gesagt, als dieses ihm den ersten Satz des c-moll-Konzerts vorgespielt hatte: »Geh! Du bist ein Glücklicher und *du wirst andere Menschen glücklich machen*. Es gibt nichts Besseres, nichts Schöneres!« Liszt fügt, indem er die denkwürdige, ergreifende Begegnung erzählt, hinzu: »Diese Begebenheit ist der größte Stolz meines Lebens, das Palladium meiner ganzen Künstlerlaufbahn.« Hat man bedacht und erfaßt, was es bedeutet: das Wort Beethovens im Schwarzspanierhaus, die Einwirkung, die Folgen? Deswegen bleibt mir jenes Doppelbild im Bayreuther Festspielhaus für immer eingeprägt. (Schweizerische Musikzeitung, 15. Sept.)

ALBAN BERG: Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte mir in dem Moment, wo ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, *in jedem Augenblick* bewußt ist — ja, weitergehend: daß sie alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom *Komponisten* alle wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd. Und zwar all dies: unbeschadet der sonstigen absoluten (rein musikalischen) Existenzberechtigung einer solchen Musik, unbeschadet ihres durch nichts Außermusikalisches behinderten Eigenlebens. (Der Tondichter über seinen »Wozzeck« im »Scheinwerfer«, 111/4.)

LEO BLECH: Wer könnte es wagen, bei ruhiger Überlegung den Dilettantismus prinzipiell zu verdammen? Hat man nicht schon genug Kinder mit dem Badewasser ausgeschüttet? Ja — ich weiß — der Dilettantismus hat Auswüchse. Wo sind keine? Der gute Lortzing sagt naiv: »Das sind so kleine Schwächen und menschliche Gebrechen, die muß man übersehen.« — Kann man deshalb die Abschaffung des Grammophons propagieren, weil es Leute gibt, die es bei geöffneten Fenstern spielen lassen? Ich wünschte sehr, ein größerer und gelehrterer Mann als ich schriebe uns eine Geschichte des Dilettantismus mit dem Gesichtspunkt: »Der Dilettantismus als Aschenbrödel« oder »Der Dilettantismus und seine wohltätigen Folgen« Ich glaube, wir würden staunen. Ich denke z. B. an das Entstehen der ersten Oper (als Gattung gemeint): »Dilettanten« waren es, die das in Florenz machten. Kunstbegeisterte! Ich denke an manche Epochen; (im alten Athen sehe ich ein ganzes Volk von Dilettanten vor mir). Ich weiß — andere Zeiten! Oder z. B. die Epoche Haydn—Mozart. Was alles schrieben diese Halbgötter nicht für Dilettanten, von Dilettanten bestellt oder angeregt. Haydns Oratorientexte dichtete der Dilettant Swieten. Bei Mozart gibt es herrliche Werke, zum Beispiel Konzerte für Flöte und Harfe, ja sogar eine Sonate für Cello und Fagott, ohne Klavier! Vielleicht — sicher sogar! — hat er bei solchen »Arbeiten« gestöhnt oder geflucht. Und Haydn? Hielt ihn

Fürst Esterhazy nur aus Repräsentationsgründen, oder auch als fürstlicher Mäzen und Dilettant? (»Die Dilettanten sollen leben!« Blätter der Staatsoper, Berlin, X/8.)

MAX BUTTING: Die Zeit der Erfüllungen und damit der vollendeten Werke des alten Stiles ist vorbei. Die neue Zeit, deren Anfänge sich schon vor dem Kriege bemerkbar machten, ist noch zu jung, um in ihrem eigenen Stil so Vollendetes zu geben, wie vor zwanzig Jahren die alte Zeit hervorbrachte. Sind nun darum die Künstler der neuen Zeit unschöpferisch? Im Gegenteil, sie sind in einem anderen, vielleicht viel tieferen Sinne produktiv. Die vorige Generation konnte sich direkt auf ihre Vorfahren stützen. Die heutige Generation schafft allein mit ihrem Blick in die Zukunft. Sie muß suchen, tasten, erfinden — je mehr sie es tut, um so ehrenvoller für sie. Mißlingen darf ihr nur wenig bedeuten, Weitergehen ist wesentlich. Dazu ist freilich nicht jeder geschaffen. Die Begabung allein wird nicht ausreichen, die künstlerische Persönlichkeit, der produktive Charakter wird entscheiden, und für ihn, je selbständiger er ist, wird gerade diese Zeit die denkbar beste zum Schaffen sein (»Die Situation des Schaffenden«, Mitteilungen der G. T. D., Nr. 15.)

PABLO CASALS: Soweit ich mich erinnern kann, war die Musik für mich stets Luft und Leben gewesen; so blieb es auch später, gleichgültig, auf welchem Instrument ich spielte. Ich beherrschte in gleichem Maße die Violine, das Klavier, die Flöte und das Cello. Mit meinem angeborenen musikalischen Empfinden suchte ich nach dem tiefen Wesen und der Qualität der Musik. Es war ein Zufall, daß ich Cellospieler wurde, anstatt Pianist oder Geiger. In meines Wesens tiefstem Kern bin ich eigentlich Komponist. Ich entsinne mich, daß ich mit fünf Jahren bereits kleine Konzerte gab. Später fesselte mich die Orgel und ich habe sehr häufig meinen Vater in der Kirche vertreten. — Die Lösung neuer Probleme bereitete mir namenlose Freude. Jedes neue Empfinden, jeder Gedanke wurde durch die fanatische Liebe zur Musik inspiriert. Jede neue Offenbarung brachte mir Freude, und langsam wurde die Musik für mich nötig wie das Atmen. (»Meine Liebe zur Musik«. Generalanzeiger, Landsberg, 19. Okt.)

ERNST KRENEK: Es ist klar, daß keine bestimmte technische Methode a priori vorgezogen oder empfohlen werden kann. Doch ist es möglich, daß ich insbesondere im Zuge meiner dramatischen Arbeiten zu dieser zentralen Stellung geistiger Unabhängigkeit von technischen Problemen gelangt bin, weil gerade bei der dramatischen Musik das starre Festhalten oder auch nur die besondere Bevorzugung eines bestimmten technischen Habitus eine innere Unmöglichkeit ist. Die große Mannigfaltigkeit und der unter Umständen mit größter Raschheit zu vollziehende Wechsel der Ausdrucksabsicht, die der dramatische Stil erfordert, bedingen eine Technik, die man insofern als improvisatorisch bezeichnen kann, als einer ihrer Grundzüge darin besteht, daß sie gewissermaßen in jedem Augenblick zu allem bereit ist, um sich möglichst elastisch dem Wechsel der Ausdruckssituationen anpassen zu können. (»Freiheit und Technik. Improvisatorischer Stil.« Anbruch XI/7, 8.)

FRANZ OSBORN: Ich habe überall in meinen Konzerten in Rußland vor einer ganz gemischt zusammengesetzten Zuhörerschaft gespielt: Akademikern, Soldaten, früherer Bourgeoisie, Arbeitern, Beamten, Studenten und natürlich auch Musikern. Die Begeisterung ist groß; das Konzert fängt eigentlich erst nach Absolvierung des Programms an. Wenn man Erfolg hat, muß man für »Bis« und »Bravo« ein Stück nach dem anderen spielen. 8—10 Zugaben, vor allem im Süden, ist das mindeste; Blumen werden geworfen, und draußen erwartet einen nach dem Konzert eine neugierige und enthusiastische Menge. Zuerst ist man erstaunt, wie voll die gar nicht so billigen Veranstaltungen sind. Auch gewöhnliche Vorstellungen im Theater in Moskau oder in der Oper in Leningrad, die ich sah, waren gut besucht. Aber das ist ja natürlich, ich vergaß, daß ich von einem Lande spreche, in dem es keine einzige dieser albernen amerikanischen Revuen zu sehen gibt, keinen 5-Uhr-Tee mit Tanz, keine Bars oder Schlemmerlokale mit Sekt und abgetakelten Fürsten, Industriebaronen oder sonstigen Kulturträgern, kurz von einem Lande, wo es zwar kein Schund- und Schmutzgesetz gibt, man aber dafür gezwungen ist, sein Geld für geistig und seelisch höherstehende Vergnügungen auszugeben. Versunkene Proletengesichter lehnen sich über die blauen Samtbrüstungen im Marien-Theater, Ingenieure der Naphta-Werke sitzen in Baku im »Ausgehanzug« oder der fast allgemein üblichen »Tolstowka« im Konzert. Niemand und nichts bleibt unberührt von dem gewaltigen Atem dieses Landes; die Geburt einer neuen Lebensform, einer harten und gerechten, zwingt alles in ihren Bann. (»Als Musiker in Rußland«. Melos VIII/8, 9.)

ARNOLD SCHÖNBERG: Jeder Ochse unterscheidet sicherlich Heu von Gras und man darf annehmen, daß er im Sommer Gras vorzieht, vielleicht sogar, daß er dann Heu ablehnt. Ebenso unterscheidet selbst der ungebildetste Musiker ein modernes Werk von einem unmodernen, ähnelt also dem Ochsen darin, daß er sich, wie dieser, nach der Zeitgemäßheit richtet. Für einen Ochsen ist das ein Maßstab schon deshalb, weil seine Entscheidung nur zeitlich bedingt ist: im Winter weiß er Heu zu schätzen, ohne jedoch Gras abzulehnen. Aber der ungebildete und unbegabte Musiker ist zeitlos: er kennt nur Richtungen und lehnt eine ebenso ungeprüft ab, wie er die andere annimmt. — Hält man sich nicht bloß an die Äußerlichkeiten der Erscheinungsform, so kann man niemals das Gefühl für das Wahrhaft-Neue eines Gedankens und seiner Darstellung verlieren, sich niemals gegen seine Wirkung abstumpfen. Ich kann sagen, daß ich in allen großen Meisterwerken an zahllosen Stellen den Reiz der Neuheit so fühle, wie man ihn zurzeit der Entstehung kaum stärker gefühlt haben mag. So spüre ich ihn z. B. in Mozarts Dissonanzenquartett immer wieder bei der Kühnheit des querständischen Einsatzes der ersten Geige mit »a« gegenüber dem »as«, das die Viola gerade verläßt. Oder bei dem durchgehenden »h« im Baß von Bachs cis-moll-Präludium gegen das »his« der Harmonie. Oder an der Ausdruckskraft der Terz »as-ces«, wenn Ortrud klagend »Elsa« ruft. Denn das Wahrhaft-Neue bleibt so neu, wie es am ersten Tag war. (»Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichts«. Deutsche Tonkünstlerztg, Heft 21).

IGOR STRAWINSKIJ: Mir ist oft gesagt worden, die Geometrie herrsche in meiner Musik allzu stark vor, Geometrie und Ordnung! Worin besteht denn das Wesentliche in der Kunst, wenn nicht dem feste Gestalt verliehen werden darf, was früher formlos war. Kompositionen müssen musikalischen Wert haben. Es ist aber schwer, das Wesen der Musik zu umschreiben, vielleicht kann es jedoch erklärt werden, wenn man richtige gehaltvolle Musik mit Gemeinplätzen vergleicht. Die Aufgabe des Komponisten besteht eben nicht darin, irgendeine Stelle zu unterstreichen, sondern darin, Musik zu schaffen. — Jeder Zweig der Tonkunst bedarf heute der Reform, vor allem die Oper. Ich glaube, daß hier alles alte Material gut ist, aber wir müssen es auf neue Weise wiedergeben. — Der Jazz, der bei den Anhängern der »ernsten« Musik so viel Unwillen geweckt hat, ist sicher nicht ohne Bedeutung. Ich habe ihn schon in meinen Frühwerken voraus empfunden, bevor irgendjemand in Europa von ihm gehört hatte. Jetzt aber bin ich der Ansicht, daß er sich, wenigstens in der augenblicklichen Form, überlebt hat. (»Warum meine Musik nicht geschätzt wird«. Hamb. Nachr. 25. Nov.)

ALFRED SZENDREI: Trotz mancher Bedenken, die gegen das dirigentenlose Musizieren in gewisser Hinsicht erhoben werden können, wünschte ich, daß diese Kunstübung in Deutschland mehr Verbreitung fände. Es ist zweifellos die beste Schule zur Selbstzucht des Orchestermusikers und zur freiwillig-bedingungslosen Einordnung unter ein gemeinsames künstlerisches Ziel, woran es bei manchem deutschen Orchester leider häufig mangelt. Ob sich der Musiker dem »Zentralwillen« eines Dirigenten beugt oder in selbstgewollter Unterordnung den »Geist des Komponisten« als seine oberste künstlerische Instanz betrachtet, ist unwichtig, sofern er nur das Bewußtsein hat, in beiden Fällen Diener des Kunstwerkes zu sein, wie es auch der Dirigent sein muß. Es ist durchaus verfehlt, den Dirigenten als »Autokraten« zu betrachten, dem der Orchestermusiker in mehr oder minder fühlbarem inneren Widerstand entgegentreten zu müssen glaubt. Beide arbeiten am gleichen Ziel, der Orchestermusiker kann und soll gemeinsam mit dem Dirigenten Sachwalter der wahren Kunst sein, und seine schönste kulturelle Aufgabe ist, denjenigen Pflichtenkreis unverdrossen und gewissenhaft auszufüllen, den ihm eine jahrhundertelange organische Kunstentwicklung zugewiesen hat. (»Das Orchester ohne Dirigenten«. Pult und Taktstock VI/4.)

BRUNO WALTER: Mir ist es ganz gleich, ob es sich um alte oder moderne Kunst handelt. Die Hauptsache ist und bleibt der Gehalt an Kunst. Ob sie in einer neuen Form dargeboten wird, die sich dem Geschmack der Zeit anpaßt, oder in einer alten, ist kein Unterschied. Es handelt sich nur darum, ob ein schöpferischer Geist tätig ist. Wirkliche Kunst steht über allen Zeiten. Was durch Inspiration und schöpferischen Reichtum geschaffen wird, ist ewig. Atonale Musik wird allerdings heute kaum noch komponiert. Das Publikum nimmt zwar eine neue Richtung gern auf, will aber mit dem Atonalen nichts mehr zu tun haben. — Die Kunst wird rein aus dem Ich geboren. Warum sollte die heutige Zeit ungeeignet sein, Persönlichkeiten hervorzubringen? Wir haben heute einige große Talente, leider haben sie sich alle

vom Jazz so stark beeinflussen lassen, daß sie nicht mehr zu einer Entwicklung eigener Persönlichkeit kommen. Aber ich bin überzeugt davon, daß letzten Endes eine starke Persönlichkeit durch keinerlei äußeren Einfluß zur vollkommenen Selbstverleugnung gebracht werden kann. — Ich liebe alles, was Musik ist, obwohl ich natürlich nicht abstreiten will, daß ich die eine oder andere Vorliebe für irgend etwas habe. Schubert steht mir am nächsten, obwohl ich auch Mozart und Wagner sehr schätze. Aber das ist natürlich nicht »alles«. (»Gegenwartsfragen der Musik«. Neue Leipz. Ztg. 13. Okt.)

ERNST TOCH: Wenn man für den Prozeß, der sich in der Musik der letzten Epoche abgespielt hat und heute fortsetzt, einen einheitlichen erhellenden Begriff finden wollte, so könnte vielleicht am ehesten der der Auflockerung dienen. Zuerst bröckelte das Gefüge der Tonalität und der scheinbar unerschütterlichen Funktionsbeziehungen aller Töne zu einem Grundton ab. Damit zusammenhängend zerfiel allmählich der alte Harmoniebegriff. Endlich lockerte sich die metrisch-rhythmische Struktur, die bisher im wesentlichen auf gleichförmiger Periodizität beruht hatte. (Der Ablauf des klassischen Stückes hält grundsätzlich an einer Taktart fest. Der Taktstrich, welcher die Diktion beherrscht, wirkt dabei aufbauend, zugleich aber auch einengend.) Die Auflockerung des Metrums wirkt sich in der heutigen Musik am auffallendsten in zweifacher Hinsicht aus: Einmal, indem an Stelle der metrischen Starrheit eine freiere Bewegtheit des Musikflusses tritt (äußeres Bild: das Metrum wechselt häufig, der melodische Atem greift nach innerem Bedürfnis auch über den Taktstrich hinaus.) Dann aber: Das immer wachsende Eigenleben der einzelnen Stimme führt schließlich zu verschiedener Taktausdehnung (äußeres Bild: die Taktstriche fallen unter Umständen für die einzelne Stimme nicht mehr zusammen). So wäre es denkbar, daß an Stelle der Taktstriche ein anderes, entsprechenderes Verständigungsmittel im Ensemblespiel aufkäme. (»Von neuer Musikform«. Berliner Tagebl. 31. Okt.)

KURT WEILL: Wenn es uns gelingt, eine musikalische Sprache zu finden, die ebenso natürlich ist wie die Sprache des Menschen im modernen Theater, so ist es möglich, einen großen Stoff unserer Zeit mit rein musikalischen Mitteln, also in der Form der Oper zu behandeln. Das hätte dem Sprechtheater gegenüber den großen Vorteil, daß wir den Ausdruck, den Gestus der Darstellung musikalisch festlegen und auf diese Weise die schweren Aufführungsfehler, unter denen das moderne Theater oft zu leiden hat, verhindern können. Diese Bemühungen um eine Annäherung der Oper an das Sprechtheater scheinen auf der anderen Seite, bei den führenden Männern des Sprechtheaters, stärkstes Interesse zu finden. Es ist heute bereits möglich, eine Oper mit einem literarisch wertvollen Libretto und nicht allzu großem Apparat in einem Berliner Privattheater herauszubringen. Wenn die Oper den Anschluß an das »große Theater« wieder finden will, so muß sie sich die lockere Form aneignen, die wohl die wertvollste Errungenschaft des neuen Theaters darstellt. Die lockerste Form des bisherigen Operntheaters ist die Dialogoper, in der die Handlung in den gesprochenen Dialogen weitergetrieben wird, während die Musik nur an den statischen Momenten der Handlung einsetzt. Das Prinzip der Nummernoper ist in vielen musikalischen Bühnenwerken der letzten Jahre als Reaktion auf das Musikdrama wieder aufgenommen worden. Aber man hat es aus rein musikalischformalen Gründen durchgeführt. Man hat zwar die Musik in Nummern eingeteilt, aber man hat ihr weiter die undankbare Aufgabe überlassen, die Vorgänge der Bühne zu untermalen, die Handlung zu stützen. (»Entwicklungstendenzen der Oper«. Berl. Tagebl. 31. Okt.)

JAROMIR WEINBERGER: Meine Oper leitet eine Ouvertüre ein, eine Kombination der Sonatenform mit einer vierstimmigen Fuge. In der Oper sind die Formen absoluter Musik angewendet, so z. B. das Scherzo im vierten Bild oder im Finale dieses Bildes die dreifache Fuge, die eigentlich eine Polka ist, denn als ihr zweites Subjekt benützt sie die Polkamelodie aus dem zweiten Bild. Es ist hier das Wort Fuge gefallen: wir Schüler Max Regers, wenn wir auch in späteren Jahren andere Wege gingen, konnten doch niemals den alten lateinischen Satz vergessen, den unser genialer Meister oft zitierte — Fuga coronat opus. Und wir sind ihm für alles, was er uns lehrte, dankbar. (Der Komponist über seine Oper: Schwanda, der Dudelsackpfeifer. Blätter der Staatsoper, Berlin X/10.)

✱ MECHANISCHE MUSIK ✱

NEUE SCHALLPLATTEN

Grammophon A. G.

hat ein Wunder vollbracht: *Wilhelm Furtwängler* ist gewonnen! Er spielt mit den Berliner Philharmonikern die Air aus Bachs D-dur-Suite (B 21226) und die Sommernachtstraumouvertüre (B 21223/5). Ein Zauber grüßt aus diesen Platten. Wer außer ihm vermag die in transzendente Höhen gehobene Sprache Bachs, wer die romantische Seligkeit des Mendelssohnschen Melos so von allem Materiellen befreit, in so idealer Schönheit nachzudichten? — In wie vielen Familien wird die Weihnachtsfeier begangen worden sein mit der sinnvoll-edlen, vom Basilica-Chor der Berliner Hedwigskirche unter Führung von Pius Kalt ergreifend dargestellten »Weihnacht«? Das Fest ist verrauscht, die Platte (B 65105) wird uns in der Erinnerung lebendig bleiben. — Zwei sehr dankbare französische Stücke hört man auf den Platten 69106/7: ein »Andante religioso« von *Francis Thomé* und die »Invocation« von Louis *Ganne*; dem Paul-Godwin-Quintett, von Harfe und Orgel umspielt, wollen wir für die Wiedergabe unsern Dank nicht schuldig bleiben und der Soloviolíne ein Bravo zurufen. — Und nun ein Novum: *Die Fledermaus als Kurzoper!* Auf 5 Doppelplatten (B 25258—67) rollt diese noch nicht überbotene Inkarnation der Heiterkeit ab. Wie kenntnisreich die Bearbeitung durch Weigert und Maeder, wie schlagend die Wirkung durch die sorgsam gewählten Kräfte der Berliner Staatsoper, wie mitreißend die Ausgelassenheit einer jubilierenden Künstlerschar! Diese Vitalität ist direkt ansteckend!

Tri-Ergon

An die Spitze der diesmaligen Darbietungen stellt sich Bruno Seidler-Winkler mit dem Orchester der Berliner Städtischen Oper: man spielt die 2. Rhapsodie von *Liszt* (2116); eine feurige Leistung, die in famosen Pointierungen, in wirkungsvollen Rubati und dem saftigen Klang der Klarinette kulminiert. — Eine Fantasie aus *Aida* (2524/5), aus *Troubadour* (2218/9) und aus *Butterfly* (2503/4) werden von vorzüglichen Interpreten (Geza Komor mit seinem Orchester bzw. O. A. Evans mit dem Berliner Konzertorchester) geboten. Anschauliche Hörbilder. — Karl Struve erfrischt durch einige Gesänge, von denen Liliencrons »Die Musik kommt« in der Vertonung von Oscar Straus (2902) heute noch (schier dreißig Jahre bist du alt) Eindruck hinterläßt. — *Karl Jökens* sympathischer Tenor verhilft zwei Liedern aus Lehars »Land des Lächelns« zu einer Wirkung, die hinter Taubers Leistung kaum zurücksteht.

Homocord

Das *Guarneri-Quartett* erweist seine Künstlerschaft an zwei Andantesätzen der klassischen Literatur: an dem aus Schuberts d-moll-Quartett (Der Tod und das Mädchen) und aus Haydns C-dur-Quartett Nr. 42 (die Variationen über »Gott erhalte«), beide Male bestrickend durch den seidenweichen Ton, der sich zu sublimiertestem Ausdruck veredelt (4-9008 und 9024). — Von *Brahms* vier Chorliedchen zu hören, ist Holles Madrigalvereinigung zu danken, die mit der gleichen noblen Nüancierung und graziösen Lebendigkeit zwei köstlichen und klangvollen Chorsätzen von Monteverdi und Morenzio zu einer intimen Wirkung verhilft (A 3264/5). — Der *Lendvai*-Chor, dirigiert von G. A. Schumann, läßt das russische Revolutionslied »Warschawianka«, vom Orchester gestützt, vorüberbrausen, und der »Junge Chor« unter seinem Dirigenten H. *Tiessen* bietet die Melodie der Marseillaise, »Weckruf« genannt, in einer originellen vielstimmigen Bearbeitung mit deutschem Text. Beide Vereinigungen empfehlen sich durch frische Stimmen und präzisen Ausdruck (4-3269). — Von den Orchesterdarbietungen sei neben einer Fantasie aus Lohengrin (4-9023), die *Alfred Szendrei* mit dem Berliner Sinfonieorchester vorführt, der Oberon-Ouvertüre (4-9010) gedacht, die durch *Georg Szell* mit demselben Orchester eine brillante Wiedergabe e fährt: die ariosen Stellen atmen poetischen Duft, den mächtigen Aufschwung erzwingt ein leidenschaftlicher Wille.

Columbia

Aus »*Madame Butterfly*« werden uns 6 Platten serviert (D 14536, 14541, 14543). Der Dirigent Lorenzo Molajoli vermittelt mit der grande orchestra sinfonica di Milano zunächst das Intermezzo; der vorzüglichen Wiedergabe folgt die erlesene Gesangsstimme der *Rosetta Pampanini* (Butterfly), die durch ihren wohllautenden, in allen Registern gleich voluminösen, in der Höhe den prachtvollsten Klang-

reiz ausströmenden Sopran außerordentlich fesselt. Neben ihr hat es der Tenorist C. Velasquez nicht leicht, aber er behauptet sich. — Die »*Kinderszenen*« Robert Schumanns trägt *Fanny Davies* vor und erfreut durch einen geläuterten Geschmack; alle Köstlichkeiten dieser Miniaturen: das Idyllische, Sanfte, Spielerische, Gläubige, Holde, Naive werden hier lebendig (L 2321). — Die *Don-Kosaken*, die kürzlich ihr 1000. Konzert absolvierten, bewähren sich auch auf der Platte. Diese Vereinigung weist keine Kunstsänger auf, ihr Vortrag aber macht sie zu Künstlern, vornehmlich durch das geheimnisvolle Falsett der Tenöre, die glockensatten Bässe und die unnachahmliche Schattierungsfähigkeit des Ensembles. Gretschaninoffs »Wiegenlied« und vornehmlich Tschaikowskijs »In der Kirche« sind kompositorische Perlen. Als Dirigent fungiert der allen Konzertbesuchern bekannte Serge Jaroff (9839). — *Bruno Walter* nimmt sich der »Geschichten aus dem Wiener Wald« an. Wenn man den seligen Johann Strauß benachrichtigen könnte, daß sich die Phonokunst in jeder Woche seiner Werke annimmt, er würde dem Grab entsteigen, um von der unverwelklichen Frische, der sprühenden Melodik, der Elastizität seiner Rhythmen sich selbst zu überzeugen. Der ausführende Part ist das Londoner Sinfonieorchester und sein Klang so voll schwelgerischen Heimatgefühls, daß man meinen sollte, Meister Johann musizierte mit seiner eigenen Wiener Kapelle (L 2334).

Orchestrola

Johann Strauß wird ein zweites Mal dem Grab entlockt: seinen »Zigeunerbaron« legen wir auf; es gilt das Schmuckstück »Wer uns getraut?» zu hören (5012). Karl Jöken und Irene Eisinger sind vortreffliche Interpreten. — Seine Walzer »Morgenblätter« und »Liebeslieder« erfreuen, von Magda Szemere mit Orchester vermittelt, durch eine fesche und klangfreudige Wiedergabe (2283). P. Lacombes »Aubade printanière« erweist ihre Werte noch immer, zumal sie von Giorgio Amato mit seinen Verbündeten so apart exekutiert wird (2163), die Brownsche »Hochzeit der Holzpuppen« sowie Dougberty-Agers »Glad Rag Doll« werden wegen der Mitwirkung des virtuos behandelten Xylophons im Gedächtnis bleiben (5047). — All diese Nippes aber überragt das von Maurice Cole gespielte a-moll-Konzert von *Grieg*; eine hinreißende, im Klanglichen gut ausgewogene pianistische Leistung (5015/7).

Electrola

Hatten wir jüngst bedauert, daß uns Toscanini von *Mendelssohns* Sommernachtstraummusik einzig das Nokturno schenkte, so wird die Lücke jetzt gefüllt: wir lauschen der Ouvertüre und dem Hochzeitsmarsch (EH 330/1). *Leo Blech* steht an der Spitze des Orchesters der Berliner Staatsoper. Dem Filigran der Ouvertüre wird die subtilste Ausfeilung zuteil; die Krone der Aufführung aber ist der Durchführungsteil. — *Erich Kleiber* sicherte sich für *Mozarts* Sinfonie in D (Köchel Nr. 38) das Wiener Philharmonische Orchester. Wir wissen, daß diese Trias etwas Einziges bietet (EH 325). — Und nun *Wagner! Lauritz Melchior* singt Tannhäusers Romerzählung, begleitet vom Londoner Sinfonieorchester; Dirigent: Albert Coates (EJ 433). Tiefe Inbrunst, reine Versenkung, Klangpracht der Stimme, wuchtvolle Phrasierung, gefühlsdurchzitterter Vortrag — hier bleibt die Verschmelzung aller Ausdruckseigenschaften ohne Rest. — Das Wertvollste vom Wertvollen zum Schluß: *Karl Muck* mit dem Orchester der Berliner Staatsoper: Siegfrieds Rheinfahrt, das Tristan- und das Meistersinger-Vorspiel (EJ 233, 224, 366). Soll man den Gipfel dieser Vollkommenheit mit Worten beschreiben? Hier kann man nur danken.

Felix Roeper

RUNDFUNK

Bereits im Januarheft 1926 hat sich die »Musik« mit den Problemen der Rundfunkmusik beschäftigt; im Maiheft 1928 ließ sie dann einen kritischen Bericht über die musikalischen Rundfunkdarbietungen der ersten vier Jahre folgen. Inzwischen ist die Übertragungstechnik wie auch die Qualität der Empfangsapparate so wesentlich verbessert worden, daß die heutigen Musikaufführungen des Rundfunks in technischer Hinsicht befriedigen. Ferner muß anerkannt werden, daß die Programme viel besser geworden sind, seitdem die maßgebenden Stellen die Notwendigkeit erkannt haben, bewährte Fachleute mit der Auswahl der aufzuführenden Musikwerke (und ihrer Interpreten) zu betrauen. Der Rundfunk hat seine Kinderkrankheit überwunden; er darf jetzt Anspruch auf

ernsthafte Würdigung seiner Darbietungen erheben.

*

Der am 25. November 1927 in Washington abgeschlossene Weltrundfunkvertrag ist vor kurzem auch vom Deutschen Reiche ratifiziert worden. Die Höchstleistung eines Senders beträgt nach dem Abkommen 100 Kilowatt. Die Berliner Sender arbeiten mit nur 0,5 und 1,5 KW, Königswusterhausen mit 30 KW. Da inzwischen an den Grenzen Deutschlands Großsender wie Pilze aus der Erde aufgeschossen sind und Deutschland friedlich eingekreist haben, soll das gesamte deutsche Sendenetz (endlich!) reorganisiert werden. Mehrere Großsender sind bereits im Bau. Störungen durch Sender auf benachbarten Wellen sind mit sehr selektiven Geräten, wie dem neuen Telefunken 40 , verhältnismäßig leicht zu überwinden. Aber gegen das »Durchschlagen« von Großsendern ist wenig zu machen. Deutschland ist übrigens an dem im vorigen Heft humoristisch behandelten Rundfunkkrieg nicht ganz unschuldig, da es z. B. an der französischen Grenze den Großsender Langenberg errichtet hat, der in Westfrankreich, ja auch in der französischen Schweiz ganz allgemein als aufdringlich und störend empfunden wird.

*

Stärkste künstlerische Aktivität zeigt sich seit einiger Zeit gerade bei den Sendern, die von jeher die geringsten Einnahmen hatten, so z. B. in Königsberg, das sich Hermann Scherchen als künstlerischen Leiter geholt hat. Von den größeren Sendern wäre vor allem Leipzig zu erwähnen. Den 28 Orchesterkonzerten mit Dirigenten wie Rich. Strauß, Schillings, Knappertsbusch, Abendroth usw. hat Berlin schwerlich etwas Gleichwertiges gegenüberzustellen. Aachen überträgt Opernaufführungen seines Stadttheaters nach Holland. München und Breslau sind unermüdlich im Ausprobieren der neuen Wirkungsmöglichkeiten durch funkeigene Hörspiele. Auch neue Klangmischungen werden hier versucht, man bemüht sich um Auflockerung der zusammengepreßten Klänge, um richtige Verteilung der dynamischen Abstufungen innerhalb der sehr engen gegebenen Grenzen.

*

Berlin war bisher der Fafner des Rundfunks. (»Ich lieg und besitze, laßt mich schlafen«.) In den letzten Monaten ist aber manches besser geworden. Es läßt sich nicht leugnen, daß der neue Intendant Dr. Flesch viel Gutes gestiftet hat. Er war und ist, wenn er sich seine frische Initiative und seine verantwortungsbewußte Rücksichtslosigkeit zu bewahren weiß, der richtige Mann für die buntgemischte Masse der Berliner Hörer.

*

Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, daß es vor der Entstehung des Rundfunks bereits eine große und wertvolle Rundfunkliteratur gab, nämlich die weltlichen Oratorien. Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, daß jede Rundfunkkunst, soweit die Musik ihre Grundlage ist, an das weltliche Oratorium anknüpfen sollte und müßte.

*

Die Reichsrundfunkgesellschaft, sowie die örtlichen Sendegesellschaften, die große Einkünfte haben, vergeben zuweilen Kompositionsaufträge. Die Honorare betragen 1000 bis 10 000 Mark. Bevorzugt werden in der Regel diejenigen Komponisten, die »sachliche«, lineare, atonale Tonwerke schreiben. Alle diese Arbeiten sind bisher vom Rundfunkpublikum einmütig abgelehnt worden. Eine Ausnahme bildete nur eine hübsche Suite des Operettenkomponisten Künneke, trotzdem sie gar nicht rundfunkmäßig instrumentiert ist und erst im Konzertsaal ihren Wert zeigen kann.

*

Wie die Maler die Zweidimensionalität überwunden und gelernt haben, so zu malen, daß man in ihre Bilder tief hineinschauen kann (räumlich und seelisch), so wird auch der Rundfunk die dritte (und vierte) Dimension erobern. Durch eine funkeigene Kunst, die in diesen Blättern von Anfang an postuliert worden ist.

*

Die Technik hat den Musikern ein neues Instrument geschenkt, größer und herrlicher als alle, die es bisher gab: eine *Weltorgel*, deren Klänge den ganzen Erdball umfluten. Das Herumstümpern auf ihr sollte jetzt endlich aufhören. Wer aber ist würdig, auf ihr zu spielen? Diese Frage kann heute noch nicht beantwortet werden. Sie ist überhaupt erst dann diskussionsreif, wenn das Monstrum eines halb staatlichen, halb privatwirtschaftlichen Monopolbetriebes mit all seinen üblen Begleiterscheinungen verschwindet.

Richard H. Stein

NEUE WERKE

Fritz Hacker, der Münchner Schriftsteller und Komponist, vollendete die Partitur seiner großen Renaissance-Oper »Carmela«.

Robert Heger schreibt neben anderen Arbeiten an einer neuen Oper, deren dritter Akt im Herbst fertiggestellt sein soll.

Paul Hindemith hat sich erstmalig der Komposition für Männerchor a cappella zugewandt. Zwei Männerchöre auf Texte von Brecht und Whitman werden demnächst erscheinen.

Hugo Kaun hat eine dreisätzige Orchestersuite mit Männerchor »Alt-Heidelberg« geschrieben, deren einzelne Sätze landschaftliche Stimmungsbilder Heidelbergs malen.

Lorenzo Perosi, der, wie es scheint, endlich die schweren psychischen Störungen des letzten Jahrzehnts überwunden hat, vollendete soeben ein neues Oratorium »Il sogno rivelato« (Der erfüllte Traum). Es behandelt den alttestamentarischen Traum des Pharao und die Geschichte von Joseph und seinen Brüdern, also einen Stoff, der schon andere Komponisten, so den Franzosen Méhul, angezogen hat. Perosi, der im 57. Lebensjahre steht, wollte die Uraufführung des neuen Werkes zeitlich zusammenfallen lassen mit dem 30. Jahrestag jener denkwürdigen Oratorienaufführung in der Apostelkirche in Rom (13. Dezember 1898), die ihn mit einem Schlag berühmt machte, aber er ist nicht fertig geworden. *M. C.*

Richard Petzoldts Kantate: »Unser Weg«, für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester ist vom Berliner Oratorien-Verein (Dir.: Joh. Stehmann) angenommen worden. Das Werk wird demnächst aus dem Manuskript zur Uraufführung gebracht werden.

OPERN- UND KONZERTPLÄNE

BAYREUTH: Siegfried Wagner ging an die Auswahl der Solisten für den »Tannhäuser«. Die Titelrolle ist dem jungen Ungarn *Sigismund Pilinsky* übertragen worden, *Maria Müller* wird die Elisabeth darstellen, *Ruth Jost-Arden* die Venus; *Ivar Andrésen* ist als Landgraf, *Herbert Jansen* als Wolfram, *Rüdel* als Chorleiter, *Laban* als Gestalter des Bacchanals und *Toscanini* als Dirigent ausersehen.

BERLIN: Im Januar findet in der Singakademie ein *Hermann-Reutter*-Abend statt, bei dem u. a. zwei Kantaten, die russischen Lieder und die »Missa brevis« zur Aufführung gelangen.

BUDAPEST: Der 100. Geburtstag *Karl Goldmarks* wird im Frühjahr mit einer Reihe von Veranstaltungen begangen, die mit einer Festvorstellung der »Königin von Saba« beginnen und Kammermusikwerke Goldmarks einschließen.

KARLSRUHE: Für das vierte *Deutsche Händelfest* sind Termin und Programm festgelegt. Das Fest wird in den letzten Tagen des Mai und den ersten Tagen des Juni stattfinden. Zur Aufführung gelangen selten gehörte Werke Händels, darunter eine Oper und mehrere Konzerte.

MONTE CARLO: Die Erstaufführung der Ägyptischen Helena von *Richard Strauß* in französischer Sprache ist auf den 15. Februar festgesetzt.

MÜNCHEN wird im Zeichen eines Musiksommers von internationalem Charakter stehen. In einer Tonkünstlerwoche im Mai werden *Mengelberg* mit seinem holländischen Orchester, *Toscanini* mit den New Yorker Philharmonikern und *Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern gastieren. Im Juni folgen nach dem *Bruckner*-Fest ein *Brahms*-Konzert unter Knappertsbusch, eine *Strauß*-Woche unter Richard Strauß und die 8. Sinfonie Mahlers unter *Bruno Walter*, im Juli inszeniert *Max Reinhardt* die »Fledermaus«, *Christian Doebereiner* bringt alte Musik, *Pfitzner* einen romantischen Abend. Im August leitet *Muck* ein *Mozart*-Fest und *Knappertsbusch* Beethovens 9. Sinfonie im Residenzhof. In einer eigens errichteten Festspielhalle auf der Theresien-Höhe wird vom Juni bis September die dramatisch-chorische Vision »Totenmahl« von *Talhoff* als Ehrung der Gefallenen aufgeführt.

PARIS: *Wanda Landowska*, die in Südamerika 27 Konzerte mit alter Musik gab, bereitet ein Bach-Haydn-Fest im Theater Sarah Bernhardt vor.

ROM: Mussolini hat den Spielplan der königlichen Oper für die Spielzeit 1929/30 persönlich und endgültig gebilligt. Es ist die erste Spielzeit seit der Umwandlung des Privattheaters Costanzi in ein Königliches Opernhaus, in der nicht mehr ein Unternehmer, sondern eine Art dreiköpfiger Intendanz an der Spitze steht. Sie setzt sich zusammen aus dem Direktor des römischen Konservatoriums, *Mulé*, aus dem Präsidenten der Akademie und der Augusteokonzerte von Santa Cecilia, Grafen von *San Martino*, und aus Kapellmeister *Marinuzzi* als künstlerischem Leiter. Es ist

von diesen Herren in den letzten Monaten sehr gesprächig mit den Journalisten verkehrt worden, und das hat Ankündigungen gezeitigt, die den jetzigen Spielplan teilweise als eine Enttäuschung erscheinen lassen. Von der »weitgehenden Vertretung der ausländischen Musik« ist nichts übrig geblieben als Tristan und Walküre (ursprünglich war die ganze Tetralogie angekündigt, die nun Siegfried Wagner in Mailand dirigiert). Als Erstaufführung kommt noch »Arianne und Blaubart« von *Dukas*. Alles übrige sind italienische Opern. Als Uraufführungen sind angekündigt: *Pizzettis* neueste Oper Lo Straniero und die Molière entnommenen Preziose ridicole von *Lattuada*. Römische Erstaufführungen sind noch »Der König« von *Giordano* und der Einakter Madonna Imperia von *Alfano*. Und dann taucht der Spielplan munter in der Tradition unter: Donizetti (Liebestrank), Rossini (Barbier), Verdi (Maskenball, Macht des Schicksals, Troubadour, Falstaff), Mascagni (Isabeau), Puccini (Turandot), Respighi (Versunkene Glocke) und als Ausgrabung Cimarosa (Heimliche Ehe). *M. C.*

WIEN: Die Wiener Staatsoper kündigt folgende Werke als in Vorbereitung befindlich an: *Ernst Toch*: Egon und Emilie, *de Falla*: Meister Pedros Puppenspiel; *Milhaud*: Der arme Matrose.

WIESBADEN: *Carl Schuricht* wird demnächst eine Weihnachtsouvertüre für großes Orchester mit Chor von *Cyrill Scott* uraufführen.

WÜRZBURG: Die Stadt veranstaltet eine *Pfitzner-Feier*, wozu Hermann Zilcher, Elisabeth Feuge-Friedrich, Julius Patzak und Max Krauß gewonnen sind.

*

Der Vertrag zwischen *Wilhelm Furtwängler* und der Berliner Philharmonischen Orchester-Gesellschaft m. b. H., der Furtwängler als Dirigenten des Orchesters verpflichtet, ist abgeschlossen worden.

Hans Gál wurde als Direktor an die Hochschule für Musik und das Konservatorium der Stadt Mainz berufen.

Fritz Mahler, der I. Kapellmeister und Leiter der Sinfoniekonzerte des Altmärkischen Landestheaters Stendal, wurde zum Dirigenten des dortigen Oratorienvereins gewählt. Er wird das Requiem von Verdi zur Aufführung bringen.

Franziska Martienssen-München, Professor des Gesangs an der Staatlichen Akademie, ist nach ihrer Vermählung mit dem Konzertsänger Paul Lohmann-Berlin an den Wirkungsort ihres Gatten übergesiedelt. Sie folgt einem Ruf als Professor an die Staatliche *Akademie für Kirchenmusik* in Berlin.

Der deutsche Dirigent der Metropolitan-Oper New York, *Joseph Rosenstock*, ist aus Gesundheitsgründen zurückgetreten. Sein Rücktritt hängt jedoch auch mit den von den New Yorkern ungünstig aufgenommenen Aufführungen der großen Wageropern, die Rosenstock leitete, zusammen. *Arthur Bodanzky* hat inzwischen die Leitung der Wagneraufführungen übernommen.

Bruno Walter ist als *Gewandhauskapellmeister verpflichtet* worden.

*

Die Stadt *München* verteilt alljährlich einen *Musikpreis*, der wie der Münchener Dichterpreis 3000 Mark beträgt, an jüngere begabte Komponisten, die bereits Proben ihres Könnens gegeben haben. Der Preis wird in diesem Jahr zum erstenmal vergeben werden.

Eine Ortsgruppe *Hamburg* der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wurde unter dem Vorsitz von *Ernst Roters* in Hamburg gegründet. Als Vorstand wurden gewählt *W. v. Beckerath*, *Siegfried Scheffler*, *Albert Nauen* und Rechtsanwalt *Robert Solmitz*, als Musikausschuß *Eugen Papst*, *Ernst Roters*, *Richard Goldschmied*, *Hermann Erdlen* und *Edith Weiss-Mann*. Es wird geplant, in Hamburg alljährlich eine Reihe von Aufführungen mit zeitgenössischer Musik zu veranstalten.

Sein fünfundsiebzigjähriges Bestehen feierte der *Riedelverein* in Leipzig durch ein Festkonzert in der vollbesetzten Alberthalle. Von Karl Riedel, der Franz Liszt nahestand, als Quartett für Kirchengesang gegründet, ward der Verein in kurzer Zeit ein großer gemischter Chor und konnte sich an höchste Aufgaben heranwagen. So spielte er nicht nur in Leipzig, sondern auch oft bei den Festen des Allgemeinen deutschen Musikvereins eine rühmliche Rolle.

Das Staatskonservatorium der Musik in *Würzburg* feierte im November sein 125jähriges Bestehen.

Die erste *Musikakademie für Zigeuner* ist nunmehr von der Nationalen Ungarischen Vereinigung der Zigeunermusiker in Budapest gegründet worden. Die Hochschule wurde nach dem berühmten Zigeunerprimas des 19. Jahrhunderts, Biharris, benannt. Zur ersten Aufnahmeprüfung hatten sich 150 Zöglinge im Alter von 20 bis 50 Jahren gemeldet, wovon 110 das Examen bestanden.

Kürzlich wurde in *Karlsruhe*, an einem am Marktplatz gelegenen Hause, in dem *Richard*

Wagner während seines Aufenthalts im November 1863 gewohnt hatte, eine Gedenktafel enthüllt.

Die *Akademische Hochschule für Musik in Berlin* versendet ihren 50. Jahresbericht für die Zeit vom Oktober 1928 bis September 1929. Der hübsch ausgestattete Band vermittelt neben wertvollen literarischen Beiträgen von Schünemann, Wolfsthal, Kreutzer, Klingler, Sachs, den Verwaltungsbericht, gibt eine Übersicht der stattgehabten Aufführungen und Vorträge, weist die Namen der 661 Studierenden auf und bringt neben Noten und Bildern wichtige Nachrichten für das Studienjahr 1930/31.

Als Ergänzung zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke von *Michael Praetorius* erscheinen in Kürze bei Kallmeyer in Wolfenbüttel auch seine sämtlichen Orgelwerke für den praktischen Gebrauch, herausgegeben von Karl Matthaei und eingeleitet von Wilibald Gurlitt.

Karl Klingler, der angesehene Geiger, Führer einer der ersten Quartettvereinigungen der Gegenwart, Lehrer an der akademischen Hochschule für Musik in Berlin, beging am 7. Dezember seinen 50. Geburtstag.

Issay Barmas, der bekannte Geiger und Lehrer, wurde von seinen Schülern anläßlich seiner 30jährigen pädagogischen und künstlerischen Tätigkeit in Berlin durch zwei Festkonzerte Anfang Dezember gefeiert.

Leopold Karl Wolff, der viele Jahre hindurch als Lehrer der Musiktheorie und Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin wirkte, vollendete jüngst sein 70. Lebensjahr.

Emil Liepe wird am 16. Januar sein 70. Lebensjahr vollenden. Der Künstler, zunächst Geiger, dann der Komposition ergeben, wandte sich der Bühne zu (1891/92 sang er in Bayreuth den Biterolf); mehrmals wurden seine Kompositionen aufgeführt, auch trat er häufig als Musikschriftsteller hervor und ist gegenwärtig Vorsteher der Rechtsabteilung der »Gema«.

RUNDFUNK-NACHRICHTEN

BERLIN: Der künstlerische Beirat der Funkstunde, Karl Wiener, ist vom Intendanten Flesch zum Leiter der Partituren-Eingangsstelle berufen worden.

LEIPZIG: Die von *Erik Reger* in seinem Aufsatz »Die Krise des Opernrepertoires« (Oktoberheft der »Musik« 1929) gestellte Forderung, daß der Rundfunk »durch programmatische Vorträge und praktische Einschaltung in die augenblickliche Entwicklung zum Wegbereiter des Theaters« werde, wird jetzt vom Mitteldeutschen Rundfunk (Mirag) verwirklicht. Hier werden nicht nur einführende Vorträge über bevorstehende Premieren der mitteldeutschen Theater gehalten werden, sondern es soll auch eine kritische Rückschau über die wichtigsten Theatervorgänge im Reich eingerichtet werden. Die Mirag regt sich stark: als Orchesterdirigenten fungierten Schillings, Busch, Siegfr. Wagner, Knappertsbusch, Schuricht, Rich. Strauß, Hoeßlin, Raabe; es wurden ferner verpflichtet: Abendroth, Brecher, Hausegger, Fiedler, Band, Göhler u. a. Ein weitausschauendes Programm läßt viel erhoffen.

Walter Niemann wurde auch in diesem Winter von den deutschen Rundfunksendern zum Vortrag seiner Klavierwerke eingeladen: in Kassel (Frankfurt), Breslau, Berlin spielte er seine neue dreisätzige *Gartenmusik* und in Leipzig seinen neuen »*Bali*-Zyklus«.

TODESNACHRICHTEN

Willy Benda, der Leiter des Bielefelder Konservatoriums, ist im 60. Lebensjahr einem Schlaganfall erlegen. Der Künstler stammte aus Vevey, studierte in Berlin und Paris und ist auch als Komponist hervorgetreten.

Franz von Milde, 1855 in Weimar geboren, lange Zeit in Hannover als Bariton erfolgreich tätig, zuletzt Gesanglehrer an der Münchener Akademie der Tonkunst, ist Anfang Dezember heimgegangen.

Marie Schumann, Robert und Clara Schumanns Tochter, verstarb im Alter von 89 Jahren zu Interlaken. Das schönste Denkmal ist der Entschlafenen in den »Erinnerungen« ihrer jüngeren, noch lebenden Schwester Eugenie gesetzt worden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38.
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg.
Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

ZEITGENÖSSISCHES STUDIEN-MATERIAL FÜR DIE GEIGE

VON

CARL FLESCH-BERLIN

In der Instrumentalpraxis können wir zwei voneinander gänzlich verschiedene Arten unterscheiden, mittels deren der werdende oder gewordene Künstler seine Fertigkeit zu erhalten oder zu vergrößern bestrebt ist. In erster Linie das Gebäude der starren feststehenden technischen Formeln (Tonleitern und zerlegte Dreiklänge jeglicher Art), andererseits die auf bestimmte technische Motive aufgebauten bereits in musikalische Formen gegossenen Übungsstücke — Studien oder Etüden —, worin, im Gegensatz zur ersten Gattung, den technischen, durch die künstlerische Fantasie befruchteten Kombinationsmöglichkeiten freiester Spielraum gewährt wird. Während jedoch dem Üben von Tonleitern und verwandten Bildungen von allen Geigenlehrern grundlegende Bedeutung zuerkannt wird, sind die Meinungen über die Notwendigkeit der formvollendeten, technische Motive abwandelnden Etüde geteilter Art. Ich selbst glaube nicht, daß ein Geiger diejenige Vielseitigkeit der Griff- und Bogentechnik, eine solche geistige und technische Bereitschaft im Antlitz komplizierter Tonverbindungen, kurz jene Beweglichkeit erreichen kann, die zur Beherrschung des älteren sowie des zeitgenössischen Repertoires notwendig erscheint, wenn er sich auf das Studium unveränderlicher Formeln der Tonleiterfamilie beschränkt.

Das landläufige Etüdenmaterial, dessen man sich heute wie vor 20 Jahren im Geigenunterricht bedient, ging von den großen Franzosen (*Rode*, *Kreutzer*, *Gaviniés*) aus, berührte nur leicht nachklassische Italiener (*Fiorillo*, *Rovelli*), stützte sich auf den Pfeiler deutscher Geigenkunst — *Spohr*, mündete in das Hauptwerk *Paganinis*, die 24 Capricen, um sich dann in den seichten Gewässern der französischen Salonetüde (*Prume*, *Bériot*, *Alard*, *Leonard*) festzufahren. Die darauffolgenden Bestrebungen von *Dont* und *Schradieck*, die »Etüde« mit der Kompositionsweise im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Einklang zu bringen, bewirkt eine Erweiterung des geigerischen Horizonts. Nun erscheint der Revolutionär *Sevčik* auf dem Plan mit seiner Kondensierung des Übungsmaterials, seiner Rationalisierung der Übungszeit. Die musikalische Idee wird rücksichtslos ausgemerzt zugunsten des Zweckdienlichen, das technische Motiv in die Form der Tonleiter oder der Sequenz gegossen. Die Folge ist raschere technische, geringere musikalische Entwicklung, höhere manuelle Fertigkeit, schwächere geistige Regsamkeit. Mittlerweile bricht das neue Jahrhundert an, mit neuen Aufgaben, vor die wir in der Kammermusik durch *Debussy* und *Ravel*, *Reger*

und *Schönberg*, *Hindemith*, *Krenek*, *Bohnke*, *Schnabel* und die Jüngsten gestellt wurden, und immer noch erfolgt die Einführung des Schülers in das Zeitalter der Atonalität auf Grund des altmodischen, auf gänzlich verschiedenen Tonverbindungen fußenden Etüdenmaterials — Hellebarden und Wurfspieße im Zeitalter des Maschinengewehrs.

Diesen Gedankengängen folgend, richtete ich im 2. Band meiner »Kunst des Violinspiels«*) die eindringliche Mahnung an die junge Generation der Schaffenden, sich erneut der Etüdenkomposition zuzuwenden, anstatt die Solosonate zu kultivieren, dieses Stiefkind Polyhymnias, das, trotzdem es durch den Genius Bachs geadelt ist, dennoch zu vieler lebenswichtiger Ausdrucksorgane entbehrt, um die Berechtigung zu besitzen, sich fortzupflanzen und neue Blüten zu treiben.

Das Echo, das dieser Appell bisher gefunden hat, klingt nach in vier Veröffentlichungen, die nahezu gleichzeitig erfolgten, und zwar: *Gustav Havemann*, Die Violintechnik bis zur Vollendung (Tonger, Köln); *Karel Haba*, Moderne Violintechnik (Urbanek, Prag); *Maxim Jacobsen*, Technische Paraphrasen über Kreutzers Etüden (Zimmermann, Leipzig) und endlich *Hans Meyer-Raubinek*, Moderne Etüden für Violine (Simrock, Berlin).

Das Studienwerk von *Havemann*, dem ausgezeichneten Geiger, zerfällt in vier Abteilungen: Übungen in der 1. Lage, rhythmische Bogenübungen, Übungen für den Lagenwechsel, Terzen- und Oktavenübungen — 211 Seiten kondensiertesten Übungsstoffes. Die Absicht des Autors bestand ursprünglich darin, eine möglichst große Anzahl von Tonverbindungen zu kombinieren, und damit sowohl Fingerfertigkeit als auch Gehör zu entwickeln und zu kräftigen. Die rhythmischen Übungen verfolgten den Zweck, die Mechanik des rechten Armes verwickelten rhythmischen Kombinationen anzupassen. Diese beiden bewußt abgesteckten Zielpunkte ergaben jedoch addiert ein drittes von Havemann anscheinend unbeabsichtigtes Resultat in Form eines ungewöhnlich vollständigen Übungsmaterials zur Vorbereitung für das Studium der sogenannten atonalen Musik. Die Aneinanderreihung möglichst disparater tonlicher oder rhythmischer Bestandteile ohne Rücksicht darauf, was man in früheren Tagen musikalische Logik nannte, erscheint so recht geeignet, den Studierenden an das »Unerwartete« in der zeitgenössischen Produktion zu gewöhnen, den künftigen Orchestermusiker zur Geistesgegenwart gegenüber komplizierten Gebilden zu erziehen, kurz die Verbindung zwischen Eindruck und Ausdruck — zwischen Sehen und Spielen zu straffen. Freilich ist der Gebrauch dieser an sich schwer verdaulichen Materialanhäufung nur in möglichst kleinen Dosen anzuraten. Auch eine größere Beeinflussung der Fingersätze durch die enharmonischen Verwechslungen wäre dem Autor für eine kommende Neuauflage dringend

*) Ries & Erler, Berlin.

zu empfehlen*). Dies um so mehr, als die jüngste, ernst zu nehmende Geigergeneration (insbesondere der Wiener Geiger Fritz *Rothschild* in einer noch nicht veröffentlichten Abhandlung) das Bestreben zeigt, den Fingersatz nicht wie bisher zumeist aus Rücksicht auf Bequemlichkeit zu bestimmen, sondern ihn in erster Linie musikalischen Erfordernissen sowie klanglicher Einheitlichkeit unterzuordnen. Dieses Prinzip auf die Spitze getrieben, kann allerdings leicht die Sicherheit der Intonation gefährden — und »Reinspielen« sollte ja doch das oberste Gesetz in unserer Kunst bleiben!

Der Wert der wesentlich gedrängteren »Modernen Violintechnik« von *Karel Haba* (40 Seiten in zwei Heften) liegt in der bewußten Absicht, den Spieler in das Reich der Atonalität einzuführen, d. h. sein Gehör an bislang ungewohnte Tonverbindungen zu gewöhnen. Im Gegensatz zu Havemann versucht Haba diesen tonlichen Kombinationen mittels kleiner sequenzenartig abgewandelter Motive eine feste Form zu leihen, sie aus dem Gebiet der mechanischen, musikalisch sinnlosen Fingergymnastik in die Welt der »Etüde« zu verpflanzen, oder zumindest einer künftigen Etüden-Komposition den Weg zu zeigen, den sie zu gehen hat. Also mehr ein Wegweiser als eine Straße, aber in dieser Eigenschaft bahnbrechend, und als Vorbereitung zum Studium zeitgenössischer Musik äußerst empfehlenswert.

Mit *Maxim Jacobsens* technischen Paraphrasen begeben wir uns wieder auf das Gebiet der reinen Übungsmethodik. Jacobsen benutzt einen Teil der allen Geigern geläufigen 40 Capricen von Kreutzer als Unterlage und errichtet darauf ein Gebäude technischer Notwendigkeiten, deren Studium für den Geiger schon aus dem Grunde kurzweiliger ist als beispielsweise der Sevcik'sche Übungsstoff, weil die melodischen Bestandteile des ursprünglichen Fundaments unangetastet bleiben. Die Spezialbegabung des Autors, neue technische Verbindungen zu kombinieren und sie auf die wohlvertrauten Etüden zu pfropfen, ist erstaunlich. So wird beispielsweise die Etüde Nr. 9, die ursprünglich bloß als homophone Geläufigkeitsstudie gedacht ist, auf fünfzehnerlei Art verändert, und zwar mittels Einschaltung der leeren Saite (womit freies Einsetzen der Finger erzwungen wird), fortwährenden Langenwechsels, Transposition in höhere Oktaven, als Terzen — Sexten — Oktavenübung, durch Fesselung einzelner Finger und selbst als Pizz.-Studie für die linke Hand. Der erzieherische Einfluß dieser Art ist insofern ein unbedingt günstiger, als damit der Schüler sich der Möglichkeit bewußt wird, bestimmte Hemmungen auf Grund *selbstkombinierter* Übungen mittels eines vereinfachten, anspruchslosen, ihm gewissermaßen familiären Apparates zu überwinden. Das einzige Bedenken, das diese äußerst wertvolle Publikation wachruft, ist rein *musikalischer* Art, insofern, als es nicht immer möglich ist,

*) Desgl. Anweisungen, ob in gewissen Fällen echter Lagenwechsel oder bloß Rück- resp. Vorstreckung der Finger erwünscht ist. Trotz dieser Vorbehalte erscheint mir das ungewöhnlich reichhaltig und sauber gearbeitete technische Erstlingswerk Havemanns äußerst beachtenswert. Es verpflanzt gewissermaßen die Sevcikschen Bestrebungen in unsere Zeit, sie gleichzeitig entwickelnd und erweiternd.

das technische Motiv der ursprünglichen Harmonik anzupassen und einzugliedern. In einer späteren Auflage wird der Autor diesen Widerspruch in der Weise zu überbrücken haben, daß an gewissen Stellen auf das starre Festhalten des technischen Motivs zugunsten der ursprünglichen Harmonik verzichtet werden muß. Dieses leichte Bedenken hindert mich jedoch nicht, die technischen Paraphrasen Jacobsens als eine der erfreulichsten erzieherischen Neuerscheinungen der letzten Zeit zu betrachten, und dies nicht bloß in ihrer Eigenschaft als Studienwerk, sondern in noch höherem Maße als Mittel, um die Denktätigkeit des Schülers anzuregen, seine Selbständigkeit im Erfinden von Übungen zur Beseitigung von Hemmungen jeder Art zu entwickeln.

Mit den modernen Etüden von *Meyer-Raubinek* betreten wir wieder das Gebiet der eigentlichen Etüdenkomposition im Sinne der alten Meister. Ihre Eigenart besteht darin, daß sie ein Kompromiß darstellen zwischen einer selbständig entwickelten Etüdenform und den Schwierigkeiten des Konzertrepertoires, dem die technischen Motive entliehen werden. Also Originalstudien auf Grundlage einiger der Konzertliteratur entlehnten Themen — von *Corelli* bis *Hindemith*. Die Faktur lehnt sich teils an *Reger*, teils an die neudeutsche Schule an. Die Reichhaltigkeit der Kombinationen, denen das jeweilige Motiv unterworfen wird, bringen es mit sich, daß diese Etüden die beste Vorbereitung für das Studium desjenigen Werkes sind, dem das betreffende technische Motiv entstammt. An Stelle des geisttötenden Wiederkäuens der Anfangsoktaven im Beethovenschen Violinkonzert beispielsweise tritt die entsprechende Etüde, in der die gleiche Passage vielfach modulierend, rhythmisch verändert, mit den verschiedensten Stricharten durchsetzt wird, sich stets erneuert, ohne das Gesicht eines organisch gewachsenen, ausdrucksvollen Musikstückes zu verlieren. Mit diesem Werk ist der Geigerwelt nach langer Pause wieder eines jener Etüdenwerke beschert worden, das die Tradition der Klassiker in würdiger Weise fortsetzt und gleichzeitig eine Idealverbindung der althergebrachten Etüdenform mit den praktischen Notwendigkeiten des Alltags darstellt.

*

Wir sehen demnach, daß es vier neuartige Gedanken sind, die den zeitgenössischen Übungsstoff für die Geige zu beeinflussen trachten: Erweiterung der tonlichen Verbindungen in Finger- und Bogenübungen (Havemann), Erziehung zum atonalen Hören (Haba), Verschmelzung von »Etüde« mit Finger- oder Bogenübung (Jacobsen), Neubelebung der Etüdenform durch deren Verbindung mit technischen Motiven aus der Konzertliteratur (Meyer-Raubinek). Die geigerische Übungspraxis der Zukunft wird von diesen nahezu gleichzeitig entstandenen Arbeiten ohne Zweifel aufs günstigste beeinflußt werden.

OPER UND OPERNTHEATER IN DER GEGENWART

VON

PAUL BEKKER*) -WIESBADEN

Die Einwendungen gegen Oper und Operntheater lassen sich in drei Hauptpunkte zusammenfassen. Man sagt erstens: die Oper sei eine Kunstgattung, die der Entstehung wie dem soziologischen Charakter nach der Zeit der aristokratischen Hofhaltungen angehört. Sie lasse sich weder demokratisieren noch sozialisieren, sondern bleibe stets ein *Luxusprodukt* der *Vergangenheit.*
Aus diesem ersten Vorwurf ergibt sich der zweite: weil die Oper als Gattung keine produktive Beziehung zur Gegenwart habe, sondern nur als unlebendiges Erbe gepflegt werde, so fehle ihr die *schöpferische Weiterbildung*, es fehlen die wahrhaft produktiven Begabungen, die neue, zeiteigene Werke zu schaffen vermögen.
Aus diesem zweiten Vorwurf ergibt sich wiederum der dritte: weil keine wegweisenden Schöpferbegabungen und keine der Art nach neuen Werke vorhanden seien, so bleibe auch das Opern*theater*, die Bühne als *Darstellung* der Konvention verfallen, es sei ihr nicht möglich, sich als *Zeit*theater zu gestalten.
Diese drei Einwendungen werden dann zusammengefaßt zu dem Schluß: Die Oper ist das kostspieligste Zuschuß-Theater. Die erforderlichen außergewöhnlichen Ausgaben erscheinen im Hinblick weder auf die gattungsmäßige, noch auf die produktionsmäßige, noch auf die theatralische Bedeutung gerechtfertigt. Die Pflege der Oper hat daher im wesentlichen nur Museumswert, und bei aller Anerkennung der Schönheit vieler Werke bleiben diese und somit der gesamte Opernbetrieb außerhalb jenes Interessengebietes, das die Gegenwart umfaßt und zur Zukunft deutet.
Mit diesen Sätzen dürften die wesentlichen Vorwürfe gekennzeichnet sein, die gegen die heutige Opernbühne erhoben werden. Obenhin betrachtet, haben sie manches Überzeugende und werden häufig von sehr ernsthaften Betrachtern aufgenommen. Ich möchte dagegen einige Feststellungen machen, die aber — ich sage das von vornherein zur Vermeidung von Mißverständnissen — *nicht* als *Argumente* gemeint sind, sondern eben nur als Feststellungen.
Erstens: Wenn der Leiter eines sogenannten »gemischten« Betriebes gute Einnahmen erzielen will und die Wahl hat zwischen einer Oper und einem Schauspiel, so gibt er ohne Besinnen die Oper. Die schlecht besuchte Oper ist immer noch besser besucht, als das gut besuchte Schauspiel.

*) Vortrag, gehalten am 28. Oktober v. J. im »Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht«. Die Wiedergabe erfolgt unter Fortlassung nur der Einleitungsworte.

Zweitens: Der Schauspielleiter ist dauernd in Spielplan-Schwierigkeiten. Weder Shakespeare noch das klassische Drama oder das bürgerliche Schauspiel des 19. Jahrhunderts vermag dem Spielplan einen festen Rückhalt zu geben. Erfolge mit modernen Autoren beruhen in den meisten Fällen auf besonderen Konstellationen: der politischen Aktualität des Themas, der wirkungsvollen Prominentenbesetzung — also nicht auf der absoluten künstlerischen Eigenbedeutung des Werkes. Fallen diese Voraussetzungen fort, so ist damit zwar nicht immer, aber doch häufig, namentlich bei Werken ernsten Charakters, der Erfolg gefährdet. Der Spielplan des Schauspieles ist also das Ergebnis einer mehr oder weniger zufällig getroffenen Auslese. Er kann als solche eine sehr zu respektierende Gesinnungskundgebung sein, aber er ist ohne inneren Zwang.

Demgegenüber bietet die Oper einen festen, durchaus zuverlässigen Spielplan, der es in seiner Allgemeinverbindlichkeit dem einzelnen Opernleiter schwer macht, überhaupt einen *eigenen* Weg zu finden. Die meisten dieser Werke sind Erfolgswerke. Ihre Zahl ist äußerst niedrig, etwa 70—80, aber sie sind immer da und repräsentieren ein Kapital, das stets Verzinsung gewährleistet, sogar unter ungünstigen Vorbedingungen. Während man überzeugt sein darf, mit einer recht guten Shakespeare-Aufführung ohne Prominentenbesetzung nur einen mittelmäßigen Kassenerfolg zu erzielen, darf man sicher sein, mit durchaus mittelmäßigen Aufführungen von Lohengrin oder Carmen immer regen Zuspruch zu finden.

Ich bemerkte ausdrücklich, daß ich diese Hinweise nicht als Argumente, sondern nur als Feststellungen gab. Als Feststellungen sind sie mir wichtig, da mir daran lag, das Publikumsinteresse für die Oper gegenüber dem Schauspiel zu betonen. Ich will damit die vox populi nicht überschätzen, aber man soll sie doch nicht völlig übersehen, wenn man dauernd von der Überlebtheit und Überflüssigkeit der Oper spricht. Ich weiß sehr wohl, daß Besuchsziffern nicht entscheidend sind für die Erkennung geistiger Dinge. Andererseits ist es nicht richtig, sie grundsätzlich außer acht zu lassen, denn irgendeine Ursache liegt ihnen zugrunde.

Das wird auch von manchen Kritikern der Oper zugegeben. Sie erkennen als solche Ursache die Trägheit und geistige Indolenz des Publikums. Sie leiten eben aus dem lebhaften Zuspruch, den eine relativ kleine Zahl immer wieder gegebener Werke findet, den stärksten Vorwurf gegen die Oper ab, nämlich, daß sie auf den Geist einschläfernd wirke, daß sie das lebendige Interesse am Theater aufsauge und es in einen mühelosen Gewohnheitsgenuß verwandele, daß sie also, drastisch gesprochen, unter dem Vorgeben einer künstlerischen Wirkung *Verdummung* ausbreite und damit der aufrüttelnden Mission des Theaters direkt entgegenarbeite.

Diese Schlußfolgerung ist schmerzlich, sie müßte aber als richtig gelten, wenn die eben genannte Einschätzung der Oper überhaupt richtig wäre.

Ist die Oper wirklich eine Kunstgattung, deren Wesen der Vergangenheit verhaftet bleibt, fehlt ihr die elementar empordrängende neue Produktion, erweist sich ihre Bühnenform als unvereinbar mit dem Theater unserer Zeit — nun, so könnte man den Zuspruch, den sie findet, wirklich nur aus der Trägheit und Gedankenlosigkeit der Menge begreifen. Man müßte zum mindesten von verantwortlicher Stelle aus versuchen, diesen Zuspruch umzuleiten und anderen Zielen zuzuführen.

Mir scheint indessen, die Einschätzung der Oper, der jene Einwendungen entspringen, stimmt nicht. Sie hat ihre Wurzel in einer durchaus einseitig historisierenden Soziologie. Man wird wohl gerade mir nicht eine Unterschätzung der soziologischen Betrachtungsart musikalischer Formen vorwerfen, eben darum darf gerade ich darauf hinweisen, daß wir mit der soziologischen Einstellung allein nicht auskommen oder doch Gefahr laufen, am Wesenhaften der Dinge vorbeizureden. Die falsche Bewertung der Oper, die man heut bei den besten Köpfen finden kann — wohlgemerkt nur als theoretisches Dogma, denn gerade diese Gegner gehören zu den eifrigsten Opernbesuchern — eben diese falsche Bewertung der Oper gibt Anlaß, zu zeigen, daß die historisch soziologische Betrachtungsart zu sicheren Ergebnissen nur führt, wenn sie durch Kritik der künstlerischen Wesenselemente kontrolliert wird.

Richtig ist, daß die Oper vordem *meist* an Höfen aufgeführt wurde. *Nicht immer*, denn in allen großen Opernländern, in Deutschland, Italien, Frankreich, sogar in England, hat es stets eine ausgesprochen volkstümliche Oper gegeben. Aber die höfische Oper mag als dominierend gelten. Sie bedurfte eines umfangreichen, daher kostspieligen Apparates von Sängern, Tänzern, Musikern und Bühnentechnikern. Ausstattungswirkungen waren nicht nur erwünscht, sondern brachten ihr Wesen erst recht zur Entfaltung. Die Zusammenfassung all dieser Faktoren machte sie recht geeignet zur Repräsentation einer gebietenden Persönlichkeit. Das Zeremoniell der Bühnenform bot dem *Prunk*verlangen gewünschte Entfaltungsmöglichkeit. Alles das und noch viel mehr ist unbestreitbar, ebenso die Tatsache, daß diese Elemente *heute* noch in der Oper lebendig sind. Aber darüber ist nicht zu übersehen: was die Außenwelt hier zur Entfaltung einer Kunstform beisteuerte, hat nicht das ideelle Wesen dieser Gattung *bestimmt*, sondern wurde ihm *dienstbar* gemacht. Bestimmt wird die Wesenhaftigkeit der Oper durch einen ganz anderen Faktor: nämlich durch die *singende Menschenstimme*.

Diese singende Menschenstimme allein ist Kern der Kunstform, alles andere ist um sie herumgewachsen. Es wäre nichts ohne sie, aber indem es da war und nun durch die eine treibende Kraft aufgegriffen und zusammengefaßt wurde, entstand ein Gesamtergebnis, das ein gewaltiges, soziologisch begründetes Kulturphänomen bedeutet. Ist damit aber das Wesen der Gattung endgültig bestimmt? Ist die singende Menschenstimme etwa eine Erscheinung,

die nur an Höfen regierender Fürsten oder unter ähnlichen Voraussetzungen Wirkung übt? Ist sie nicht vielmehr ein Phänomen, das zu *allen* Zeiten und unter *allen* nur denkbaren Bedingungen immer wieder seine geheimnisvolle Macht bestätigen wird, zumal wenn es sich des anderen magischen Instrumentes bedient: nämlich des *Theaters*?

Wenn wir sie aber in der Gestaltung bewundern, die sie durch die Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts gefunden hat — machen wir uns da einer Rückständigkeit des Geschmacks oder der Gesinnung schuldig? Wir bewundern keineswegs die äußere Erscheinung dieser Oper. Wir bewundern das, was damals lebendig an ihr war und immer wieder lebendig bleiben wird: die singende Stimme, die an dieser Form eine besonders hochstehende Gestaltungsart gefunden hat. Was daran soll Vergangenheit sein? Wäre eine Art des öffentlichen Lebens vorstellbar, die uns die unmittelbare Beziehung zur singenden Stimme trübt oder zerstört, so müßten wir diese Zeit wohl als in Wahrheit vollkommen barbarisch bezeichnen, sei sie nun aristokratisch oder proletarisch orientiert.

Ich erwidere also auf jene erste Einwendung gegen die Oper als Kulturüberbleibsel vergangener Gesellschaftsverfassungen: die Oper als Kunsterscheinung hat mit Gesellschaftsverfassungen überhaupt nichts zutun. Sie ist künstlerische Gestaltwerdung des singenden Menschen, der sich im Zauberspiegel des Theaters zeigt. Was an der älteren Oper als soziologischer Bestandteil ihrer Form geblieben ist, kann uns die Unmittelbarkeit der Beziehung zu ihr nicht trüben. Es kann für uns nur dem *Gleichnishaften* der theatralischen Erscheinung eine *Steigerung* zum Märchenhaften, Mythischen verleihen. Darin liegt der besondere Zauber der älteren Oper für die heutige Zeit, daß ihre einst real soziologische Einkleidung zum organischen künstlerischen Rahmen für die Stimmwirkung wird. Diese Stimmwirkung als solche aber bleibt und muß bleiben, solange es noch Menschen gibt, die Ohren am Kopfe haben und hören können — mögen sie im übrigen unter politischen und sozialen Verhältnissen leben, von denen wir uns heute überhaupt noch keine Vorstellung machen können.

Versuchen wir nun dem angeblichen Problem Oper von dem soeben bezeichneten Punkt aus näherzukommen, so zeigt sich bald, daß alle vorher erwähnten Argumente ins Wanken geraten. Es zeigt sich, daß wir, ohne Furcht, als *kultursenil* bezeichnet zu werden, die Theorie von der Oper als überlebter Kunstgattung dahin zurückweisen dürfen, wo sie hergekommen ist, nämlich an den Schreibtisch. In diesem Zusammenhange möchte ich an die vorhin erwähnte Anteilnahme des Publikums erinnern, die ich doch nicht für völlig unbeachtlich halte. Gewiß, ein berühmter Mann hat gesagt: mundus vult schundus. Damit ist aber nicht erwiesen, daß überhaupt alles, was mundus will, wirklich schundus ist. Namentlich beim Theater liegt die Sache nicht so einfach.

Als aufmerksamer Beobachter des Theaters, vordem als Kritiker, jetzt als Bühnenleiter, habe ich immer wieder versucht, die Ursache der Massenwirkung zu erkennen, die bekanntlich beim Theater ebenso unberechenbar ist, wie die Akustik eines Raumes. Gutes sowohl wie Schlechtes findet ebenso häufig allgemeine Zustimmung wie Ablehnung. Man kann also weder behaupten, daß das Publikum durchweg auf geringwertige Werke positiv reagiere, noch umgekehrt, daß es bedeutsame Schöpfungen von vornherein ablehne.
Die Erklärung liegt nach meiner Überzeugung auf einem anderen Gebiet. Während nämlich die Kritik, sowohl die öffentliche als auch die private der Kunstfreunde, zumeist eine ausgesprochene *Werk*kritik ist, ergibt sich das Publikumsurteil — das unausgesprochene — aus der Wirkung der rein *theatralischen* Darbietung. Diese ist eine Mischung der theatermäßigen Elemente des Werkes und der darstellerischen Leistung. Das Publikum reagiert also im Gegensatz zur vernunftmäßigen Kritik in erster Linie nicht auf die literarisch künstlerische Qualität, sondern es reagiert auf den *Mimus-Charakter* des Werkes — auf das Theaterstück als solches. Für diese Einstellung gibt es keinen Unterschied zwischen Operette und klassischem Drama, Posse oder tragischer Oper. Das Publikum wird Werke jeder dieser Gattungen begrüßen oder ablehnen, nicht nach ästhetischen Maßstäben, sondern nach dem Grade ihrer mimischen Wirkungsfähigkeit.
Hierin liegt der tiefere Sinn der Haltung des Publikums, und ich gestehe, daß ich diese Einstellung eigentlich für richtig ansehe. Die übliche literarästhetische Bewertungsmethode erscheint mir für das Theater deswegen anfechtbar, weil wir ja nicht über Bücher oder Partituren, sondern eben über Theaterstücke zu urteilen haben. Der gegenwärtige Zustand ist also der, daß wir zwar alle das Theater lieben, aber mit theaterfremden Maßstäben an es herantreten. Das muß natürlich falsch basierte Urteile geben. Hieraus resultiert nun wieder jene geistige Unklarheit, die sich darin äußert, daß eine große Kunstgattung, nämlich die Oper, dauernd öffentlich für tot erklärt wird, während sie in Wirklichkeit vor unser aller Augen lebt.
Der Mimus-, oder sagen wir einfach Spiel-Charakter der Oper hat nun gerade für die Masse den besonderen Reiz, daß er nicht wie der des Schauspiels vorzugsweise den Intellekt und die geistige Vorstellungskraft in Anspruch nimmt. Vielmehr wendet er sich an die rein sensualistischen Aufnahmeorgane, die er von allen Seiten her, durch optische und akustische Eindrücke, aufs schärfste attackiert. Hierfür aber ist die singende Menschenstimme als das überhaupt eindringlichste, unmittelbar in erotische Gebiete übergreifende Mitteilungsmedium die Führerin. Ihr ordnen sich alle anderen Mittel unter, nämlich Einzel- und Chorstimmen in wechselnder Zusammenstellung, weiterhin Instrumente, weiterhin die tänzerisch bewegten Menschenkörper, weiterhin Licht, Farbe, Dekoration in immer neuen Formkombinationen.

Man kann nun unfreundlich sein und sagen: gut, also das Opernhören macht dumm, faul, sinnlich, es narkotisiert den Intellekt und überliefert den Menschen einer planmäßig organisierten geistigen Betäubung. Gewiß, man kann das so ausdrücken, es ist sogar manches Richtige daran, obschon negativ erfaßt. Das aber, worauf es mir zunächst ankam, war weniger eine Bewertung der Oper als die Widerlegung der Behauptung, die Oper sei innerhalb unseres öffentlichen Kunstbetriebes gewissermaßen eine atavistische Gattung, für deren Pflege begründeter Anlaß nicht mehr vorliege. Nun, wir müssen uns natürlich darüber entscheiden, ob wir öffentliche Kunstpflege von rein pädagogischen Zweckbestimmungen her oder aus dem Wesen der Kunst selbst betreiben wollen. Ich gestehe, daß ich bei aller Hochschätzung und persönlicher Teilnahme für pädagogische Bemühungen ihnen letzte Entscheidung in diesen Fragen nicht zubilligen möchte. Das Theater ist eine so wunderbare Schöpfung der Menschen, daß sie den Schulmeister draußen lassen, vielmehr ihn ruhig mit hineinnehmen sollen, aber nicht mehr als Schulmeister, sondern damit auch er sich unbefangen und frei der Freude überlasse, die sich hier außerhalb jeder Wirklichkeit aus dem Spiel der eigenen Phantasie, der eigenen Sensualität ergibt.
Ich habe versucht, nachzuweisen, daß die Oper der sozialen Struktur der Vergangenheit nicht organisch, sondern nur *akzidentell* verbunden, daß sie keineswegs tot, vielmehr außerordentlich lebendig ist und daß nur eine unkünstlerisch gesinnte, puristische Pädagogik ihre Preisgabe fordern könnte — womit sie im übrigen praktisch keinen Erfolg hätte, denn die Oper ist gar nicht umzubringen. Ich habe mich dabei bemüht, nicht nur auf Tatsachen hinzuweisen, sondern diese Tatsachen erkenntnismäßig zu begründen. Man wird mir aber nun jenen zweiten Einwand entgegenhalten, nämlich: es sei zwar die alte Oper des 18. und 19. Jahrhunderts da, aber es fehle eben die *schöpferische Weiterbildung* der Form, es fehlen die starken produktiven Naturen, die neue *zeiteigene* Werke zu schaffen vermöge.
Dieser Einwand ist schwieriger zu beantworten als der erste, denn er greift in das Gebiet des subjektiven Werturteiles über. Wollte ich also sagen, ich könne diesen Einwand nicht als zutreffend ansehen, so würde man mir wahrscheinlich entgegenhalten, ich sei eben nun einmal ein Opernnarr und sähe schon da produktive Eigenleistungen, wo bestenfalls gewandter Eklektizismus oder überhaupt nur geschickte Spekulation vorliegt.
Es hätte wohl keinen Zweck, würde auch dem Sinn dieser Ausführungen nicht entsprechen, wollte ich jetzt in eine kritische Erörterung der neueren Opernproduktion eintreten. Auf eines freilich möchte ich in diesem Zusammenhange wenigstens kurz hinweisen: Die ganz großen Meisterwerke sind nämlich auch in früheren Zeiten nicht jährlich zu Dutzenden, sondern bestenfalls in Zwischenräumen von mehreren Dezennien geschrieben worden. Daneben steht zu allen Zeiten eine — auch nicht allzu umfangreiche —

Gruppe von guten Werken mittleren Formates, und schließlich gab es stets jene Tagesproduktion, die kommt und verschwindet, gar keine Dauer, aber eine gewaltige Breite hat. So ist es immer gewesen. Nur ist eben von früheren Zeiten lediglich das ganz Große übriggeblieben, während der Alltag etwa der Zeit Mozarts uns überhaupt nicht mehr vorstellbar ist. Anzunehmen ist nur, daß das Durchschnittsniveau sowohl der Werke als auch der Aufführungen damals erheblich niedriger war als heute, denn man lebte hauptsächlich von der Tagesproduktion, während wir uns weit mehr auf die großen Werke der Vergangenheit stützen.

Dies alles indessen nur nebenher, damit es nicht völlig übersehen wird. Die erwähnte Hauptfrage aber ist erst zu beantworten, wenn eine genaue Erklärung dafür gegeben wird, was eigentlich unter schöpferischer Weiterbildung der Opernform und unter zeiteigenen Werken dieser Gattung gemeint sei.

Hier zeigt sich nämlich die Folge jenes Irrtumes, der das historische Beiwerk der Oper für ihr Wesensmerkmal hält. Die konsequente Fortführung dieser Anschauung müßte zu folgendem Ergebnis führen: da die bisherige Oper ein Erzeugnis der höfischen Gesellschaftsordnung ist, wird die Oper nur dann Recht auf Weiterexistenz haben, wenn es ihr gelingt, sich einen neuen demokratischen oder sozialistischen Formorganismus zu schaffen. Wir würden dann logischerweise dazu gelangen, die Opern einzuteilen in absolutistische, konstitutionelle, parlamentarische, bolschewistische Gattungen, entsprechend der jeweils herrschenden Gesellschaftsverfassung.

Es ist wohl nicht nötig, diesen Gedanken weiterzuführen, obschon er eigentlich jener abfälligen Kritik der Gattung zugrunde liegt und bekanntlich auch im heutigen Rußland eine gewisse Aktualität erlangt hat. Ebenso entbehrlich dürften Erörterungen darüber sein, daß die Eigenschaft der Zeiteigenheit eines Theaterwerkes nicht gewonnen wird, indem man die Handlung in szenische Milieus der Gegenwart verlegt, etwa in chemische Fabriken, auf Flugplätze oder dergleichen. Die richtige Einstellung zum Problem der zeiteigenen Oper und ihrer schöpferischen Weiterbildung ist dagegen bald zu finden, wenn man zurückgreift auf die vorhin gegebene Wesensdefinition der Oper als der mit allen Mitteln der Theaterkunst zur szenischen Kunstform gestalteten singenden Menschenstimme.

Überblickt man nämlich von dieser Wesensdefinition aus die Opernproduktion etwa der letzten 50 Jahre, so ist festzustellen, daß ein nicht unbeträchtlicher Teil gerade der Opern, die noch aus der angeblich eigentlichen Opernzeit, sagen wir, aus der Zeit der Jahrhundertwende, stammen, keineswegs als Musterbeispiele gelten können. Sie sind vielmehr Abirrungen vom Wesensgesetz der Gattung, indem sie nämlich das Primat der singenden Menschenstimme außer acht ließen und die Gestaltung der Form von anderen Faktoren, teils szenisch dramatischer, teils instrumentaler Art herleiteten.

Ich sehe nun die Bekundung einer tiefgreifenden produktiven Wandlung unserer Beziehung zur Oper in der Tatsache, daß schon seit längerer Zeit die Gesamtauffassung der Gattung sich auffallend geändert hat. Wir sind nämlich mehr und mehr wieder zur Erkenntnis des *vokalen Grundgesetzes* der Oper gelangt.

Diese Erkenntnis ist nicht etwa spekulativ gewonnen worden. Sie hat sich anfangs unmerklich in der Art des Darstellungsstiles herangebildet. Sie ist dann weiter fortgeschritten zur Bevorzugung vokal intentionierter Opern. Hierher gehörte die sogenannte Händel- und Verdi-Renaissance, überhaupt das planmäßige Zurückgreifen auf die ältere Opernliteratur. Erst auf Grund dieser praktischen Tatsachen ist allmählich die Erkenntnis gekommen, daß es sich hier nicht um verlegene Ausgrabung älterer Formen, sondern um das Verlangen nach *Gesang* in der Oper handelte, und daß damit also das Wesensgesetz der Gattung wieder bestimmende Geltung erlangt. Das gleiche Streben aber hat sich mit immer zunehmender Bewußtheit im gesamten Opernschaffen der Gegenwart bemerkbar gemacht. Heute sind wir dahin gelangt, daß jeder schöpferische Musiker, der sich der Oper zuwendet, die Frage der Stimmbehandlung, der Stimmstilisierung, also der Geltendmachung des Gesanges als den Kernpunkt seiner Aufgabe betrachtet.

Ich wiederhole: ich habe nicht die Aufgabe und würde es als Abirrung von meinem Thema betrachten, hier Namen zu nennen. Meine persönliche Meinung geht zwar dahin, daß wir an schöpferischen Begabungen auf dem Gebiet der Oper nicht ärmer sind als frühere Zeiten. Die beliebte höhnische Frage, wo denn nun eigentlich unsere Glucks, Mozarts und Wagners seien, ist irreführend. Sie läßt sich von Mitlebenden niemals beantworten. Hier kommt es indessen nicht auf Personen und Namen an. Entscheidend ist nur die Tatsache, daß gerade in unserer Zeit die Neuerkenntnis des Wesens der Oper erfolgt ist. Dieser Neuerkenntnis liegt der praktischen Arbeit sowohl auf produktivem wie reproduktivem Gebiet zugrunde.

Ich folgere: Eine Zeit, der es gelingt, über ererbte Anschauungen hinweg wieder die Wesensnatur einer großen Kunstgattung aufzufinden — eine solche Zeit muß eine tiefgreifende innere Beziehung zu dieser Kunstgattung haben. Denn nur aus einem *eigenen produktiven Verlangen* ist überhaupt die Auffindung und Bewußtmachung solcher Erkenntnis möglich. Wäre die Oper für uns wirklich nichts als jenes ererbte Prunk- und Amüsierstück, so würden wir es vielleicht gedankenlos genießen und uns von ihm einschläfern lassen. Es würde uns aber kaum einfallen, über die Oper nachzudenken. Noch viel weniger würden wir unsere ästhetische Beziehung zu ihr auf eine der jüngsten Vergangenheit gegenüber völlig veränderte Basis bringen und damit zugleich zur Wiederherstellung des ursprünglichen Wesens der Gattung gelangen können.

Ich halte also auch den zweiten gegen die Oper erhobenen Einwand: nämlich das Fehlen produktiver Weiterbildung als Folge des Mangels innerlicher

Beziehungen zwischen Kunstgattung und Zeit für unzutreffend. Ich bin im Gegenteil der Meinung, daß diese Beziehungen heute stärker sind als in der jüngsten Vergangenheit und daß das Streben nach Gestaltung durch die singende Stimme auf dem Theater gerade zu den *besonderen Kennzeichen* unserer Zeit gehört. Damit erhebe ich Einspruch gegen die Manier, den Begriff der Zeiteigenheit vorzugsweise durch *äußere Attribute*, d. h. durch irgendwelche Requisiten unserer Zeit, bestimmen zu lassen. Gegen diese Manier ist freilich schwer anzukämpfen. Für den oberflächlichen Betrachter ist sie sehr bequem, sie hat zudem den Vorzug leicht einleuchtender Beweiskraft. Richtiger aber wird sie hierdurch nicht. Sie ist nur geeignet, Verwirrung zu stiften und die Erkenntnis des Wesenhaften zu verhindern.

Dies nun gilt in noch höherem Maße von der Stellungnahme zu dem dritten der erwähnten Vorwürfe: weil keine wegweisenden Schöpferbegabungen und keine der Art nach neuen Werke vorhanden seien, so bleibe auch das Opern*theater*, die Bühne als *Darstellung* der Konvention verfallen. Es sei also dem Operntheater nicht möglich, sich als *Zeit*theater zu gestalten.

Dieser Vorwurf hat, wie ich gleich hinzusetzen möchte, bereits weitgehende Folgen gehabt, die sich namentlich in der deutschen Provinz verhängnisvoll auswirken. Welcher Bühnenleiter läßt sich gern sagen, daß sein Theater nicht zeitgemäß sei? Also versucht er sich an zeitgemäßer Operndarstellung, wobei etwa solche Einzelzüge, wie das Erscheinen der Schmuggler im III. Carmen-Akt per Auto, oder Freischütz in Einheitsdekoration noch relativ harmlose Zeitgemäßheiten sind. Die Wirkung ist aber gerade das Gegenteil dessen, was man bezweckte. Das Publikum versagt die Gefolgschaft und findet nun, daß die Oper tatsächlich eine total antiquierte Kunstgattung sei.

Indem ich versuche, mich zu dieser dritten Frage, nämlich der Gestaltung der *Bühnenerscheinung* der Oper, zu äußern, bin ich mir bewußt, damit an den gefährlichsten Teil meiner Ausführungen zu gelangen, den Teil, bei dem es nötig sein wird, die *schmale* Linie inne zu halten, die sich zwischen organischer Neuerung und mutwilligem Experiment, zwischen sachlicher Werktreue und steriler Pedanterie zieht. Ich bin mir auch bewußt, in solcher Stellungnahme gar nichts anderes geben zu können, als nur persönliches Bekenntnis. Dieses Bekenntnis stützt sich zwar meiner Auffassung nach auf allgemeingültige Begründung, die aber gegenwärtig keine Allgemeingültigkeit besitzt.

Ich habe bisher zwei verschiedene Anschauungen einander gegenübergestellt: die eine sieht die Oper rein historisch soziologisch, betrachtet ihren Organismus von außen her, nimmt Handlung, Charaktere, Aufbau im begrifflichen Sinne und gelangt damit folgerichtig zu ablehnender Beurteilung der Gattung. Für die Aufführung ergibt sich bei solcher Einstellung die Forderung, an diesem eigentlich verlorenen Objekt ein *Rettungswerk* zu vollbringen. *Wie* man dann rettet, ob durch gewaltsame Kürzungen, Um-

stellungen, outriert extravagante Modernisierung des Kostümes, der Dekorationen — das ist schließlich gleichgültig. Richtunggebend für diese Rettungsaktionen sind zumeist die modischen Schauspielinszenierungen. Das Vorbild bietet das russische Theater, Art und Maß seiner Benutzung hängt ab von der Begabung und Phantasie des jeweiligen Bühnenbildners und Spielleiters.

Es soll nicht geleugnet werden, daß bei solchen Gelegenheiten zuweilen sehr anregende Teilergebnisse erzielt werden. Darüber hinaus aber darf man wohl sagen, daß das Exempel im ganzen niemals aufgeht, daß also selbst in Fällen, wo absoluter künstlerischer Ernst und auch Können sich betätigen, doch stets eine Diskrepanz bleibt zwischen Werk und Wiedergabe, d. h., und darauf kommt es an, daß wesentliche künstlerische Bestandteile des Werkes unterschlagen, wenn nicht geradezu verfälscht oder vernichtet werden. Ob dieser Verlust durch anregende Teilwirkungen wahrhaft ausgeglichen wird, mag dahingestellt bleiben. Man kann sagen, daß eine Aufführung stets nur das Werk eines Abends sei und als solches Freiheit in sich beanspruchen dürfe. Meiner Meinung nach ist die Benutzung eines Werkes zum Zwecke lediglich anregender Spielwirkungen ein Mißbrauch, zum mindesten eine *Unzulänglichkeit*. Aber ich gebe gern zu, daß man solche Ansicht als philiströs oder auch rückständig bezeichnen darf. Solchen Tadel nehme ich auf mich, da ich mir bewußt bin, daß er unberechtigt ist, indem er die Gründe meiner Einstellung verkennt.

Diese Gründe ergeben sich aus der anderen Auffassung vom Wesen der Oper. Sie sieht in den vorher erwähnten Merkmalen: Handlung, Problemstellung, Charaktere, Aufbau, also in allen äußerlich und begrifflich zu fassenden Kennzeichen lediglich Akzidentien der Form, als ihr Wesenhaftes dagegen den singenden Menschen, der sich durch organische Verbindung akustischer und optischer Äußerungen künstlerisch kundgibt. Die Frage, *wie* nun diese künstlerische Kundgebung stilisiert sei, welcher Mittel und Wege sie sich zur Gestaltung bedient, ist gewiß nicht unwesentlich, aber doch *sekundär* gegenüber der absolut primären Bedeutung des *Menschen* als *singend bewegter Erscheinung*. Nichts anderes als eben dieser singende Mensch kann also auch der Mittelpunkt der Opern*darstellung* sein. Jeder Versuch, die Oper aus irgendeinem anderen Gesichtspunkt szenisch zu gestalten, *muß* meiner Meinung nach zu einem *Fehl*ergebnis führen, weil die Oper einzig aus der Erscheinung des singenden Menschen ihre ästhetische Rechtfertigung erhält.

Nun ist die Erscheinung des singenden Menschen auf der Bühne allerdings sehr weitgehenden Vorschriften, scheinbaren Einschränkungen, unterworfen. Zunächst durch die Tatsache, daß er überhaupt *singt*. Allein durch diese einzige Tatsache wird die Oper von vornherein zu einer in so hohem Maße unvernünftigen und unwahrscheinlichen Kunstgattung gestempelt, daß sich

an der Stellungnahme hierzu eigentlich ihre Gegner schon entscheiden müßten. Denn es gibt für die rationalistische Betrachtung keine Unsinnigkeit der Handlung, der Bewegung, der psychologischen Verflechtung, die annähernd so unsinnig wäre, wie der dauernd singende und dabei agierende Mensch. Akzeptiert man diese scheinbare Unsinnigkeit, akzeptiert man damit die ästhetische Möglichkeit einer künstlerischen Kundgebung durch singende Stimme und Körperausdruck, so kann man dann diese als künstlerische Möglichkeit anerkannte Irrationalität nicht wieder nach Erwägungen der rationalistischen Kritik gestalten wollen.

Geben wir also zu, daß der singende und im Gesang spielende Mensch als Objekt einer theatralischen Darbietung überhaupt *möglich* ist, so müssen wir die Gesetze seiner mimischen Gestaltungsart, weiterhin die szenische Formung seiner Umgebung *aus der organischen Gesetzmäßigkeit des Phänomens selbst* zu gewinnen suchen.

Ich sprach eben von scheinbaren Einschränkungen des singenden Menschen auf der Bühne. Sie ergeben sich zum Teil aus den technischen Bedingungen des Singens, zum anderen, ästhetisch wichtigeren, Teil aber ergeben sie sich aus der Tatsache, daß der singende Mensch eine durchaus unnaturalistische Erscheinung ist, nämlich die Projizierung des naturalistischen Menschen in die Sphäre lediglich des Sichtbaren und Hörbaren. Innerhalb dieser Sphäre werden alle Regungen des Intellektes, der Logik der äußeren Glaubhaftigkeit, zu Begleiterscheinungen herabgedrückt. Sie werden bestenfalls reflexhaft durchschimmern, unter Umständen, und zwar sehr häufig, aber völlig ignoriert werden. Das bezieht sich nicht nur auf die Erscheinung des einzelnen Sängers. Es bezieht sich auf alle Beteiligten, auf die Massenerscheinung des Chores, auf den Handlungsinhalt, auf die Folge der szenischen Begebenheiten, auf die dekorative Bühnengestaltung.

Gewiß, sagt man mir jetzt, *das* eben ist es ja. Die Oper bleibt, will man sie wesensgetreu aufführen, dem Gesang untertan. Damit ist sie als Bühnenerscheinung der Konvention verfallen. Diese Konvention ergibt sich aus den Singmanieren früherer Jahrhunderte. Versucht man, solche Konvention zu durchbrechen, so verletzt man damit die organischen Grundgesetze der Opernform. Anderseits können wir die szenische Gestaltungsart früherer Jahrhunderte nicht mehr als für uns verbindlich ansehen. Also kann die Bühnenerscheinung der Oper für uns niemals Zeittheater werden.

Mit Verlaub: was ist und was heißt das eigentlich: *Zeittheater?*

Für das Theater aller Zeiten gibt es meiner Ansicht nach immer nur einen einzigen Mittel- und Drehpunkt. Das ist der *Mensch.* Jedes Theater, das den Menschen in den Mittelpunkt seines Spieles stellt, hat damit die Möglichkeit, Zeittheater zu sein. Ob es sich diese Möglichkeit zunutze macht, ist lediglich Angelegenheit des jeweiligen Spielvermögens, also der *künstlerischen Intensität*, hängt demnach nur von der *Ausführung* ab, nicht von der Spielgattung.

Der Mensch selbst ist unveränderlich. Ist er also überhaupt einmal in einer Spielgattung vorhanden, so muß er auch stets wieder durch sie zu erfassen sein. Veränderlich sind lediglich die Spielformen, und zwar in zwei Beziehungen: einmal in der *Problemstellung* und zweitens in den *technischen* Darstellungsmitteln.

Beide Veränderungsmöglichkeiten sind nicht zu überschätzen. Sie bedeuten schließlich nicht mehr als das Auffinden neuer *Wege* zu dem alten und ewigen Ziele: Mensch. Die Veränderung der Problemstellung wird parallel laufen der Veränderung sozialer, politischer, gesellschaftlicher Zustände. Damit werden neue Stoffgebiete erschlossen, also neue Variabilitäten für das Theater gewonnen, aber eben nicht mehr als neue Variabilitäten. Sie bieten dem Dichter die Möglichkeit, seine Gleichnisse anders einzukleiden, sie stofflich abwechslungsreicher zu gestalten. Häufig werden hierbei aktuelle sozialpolitische Fragen aufgegriffen. Sie finden dann im Augenblick weitreichendes Interesse, sind aber im nächsten Augenblick schon wieder vergessen, durch ein neues Thema verdrängt.

Das sind dann rein stoffliche Anreize, die ihrer Schnellebigkeit wegen meist von der leicht beweglichen Sprechbühne erfaßt werden. Man soll diese Mittel, die Sprechbühne aktuell zu erhalten, gewiß nicht unterschätzen. Es gehört zu den Aufgaben des Theaters, daß es auch Tribüne sei. Aber es ist falsch, diese Erscheinungen zu überschätzen, in ihnen gar das Wesentliche des Theaters zu sehen. Ihre eigene Kurzlebigkeit beweist, daß die rein stoffliche Aktualität ihren Reiz sehr schnell verliert, daß sie wirklich nur ein neues Kleid, keine neue *Wesenhaftigkeit* bedeutet.

Wir blicken heute auf zweieinhalb Jahrtausende Bühnendichtung zurück. Bei genauer Überprüfung müssen wir zugestehen, daß die Grundprobleme heute noch die gleichen sind wie in der frühesten, uns erkennbaren, Zeit. Das sogenannte Zeittheater ist im Hinblick auf die stoffliche Aktualität als Begleiterscheinung durchaus daseinsberechtigt. Niemals aber kann es den Anspruch erheben, als *Norm* zu gelten. Norm ist einzig der Mensch, und dieser Mensch ist *zeitlos*, auch als Objekt des Theaters.

Es liegt also für die Oper zunächst gar keine Veranlassung vor, sich als Zeittheater im eben besprochenen Sinne kundzugeben. Tut sie es, und gelingt es ihr, dabei ihren künstlerischen Wesenskern zu bewahren, so mag es gut sein. Vergißt sie sich selbst darüber und glaubt sie, etwas Besonderes zu bieten, weil sie in Fabriksälen oder Tanzbars spielt und sogenannte moderne Menschen auf die Bühne stellt, so macht sie sich damit nur lächerlich. Entscheidend kann niemals sein die Frage nach der Problem*stellung*, sondern immer nur die Frage nach der Problem*erfassung*.

Die zweite Veränderungsmöglichkeit, die das sogenannte Zeittheater kennzeichnet, ist die der technischen Darstellungsmittel und damit der *bühnenbildnerischen* Gestaltung. Hiervon wird nun gegenwärtig besonders viel Auf-

hebens gemacht, und gerade die unglückliche Oper wird in dieser Beziehung gewaltig beschimpft und geplagt. Man könnte meinen, daß überhaupt erst die heutige Zeit bühnenmäßig sehen gelernt habe und daß die Gestaltung eines Bühnenbildes ein Schöpfungsakt von ungeheurer Tragweite sei, demgegenüber das armselige Werk als solches bestenfalls als bescheidene Unterlage gelten darf.

Um was handelt es sich eigentlich?

Es ist zunächst *selbstverständlich*, daß das Theater als optische Erscheinung *stetiger Veränderung* unterworfen ist und daß der außerordentliche Phantasieanreiz der Bühne sowohl dem technischen Erfinder als auch dem Bühnenbildner immer neue Aufgaben bietet. Für unsere Zeit charakteristisch ist, daß wir auf der Bühne von der perspektivischen Ausmalung und der damit verbundenen naturalistischen Durchbildung des Objektes immer mehr abkommen. Die Farben werden nicht mehr auf Leinwand aufgetragen, sondern durch fließendes, bewegliches Licht dargestellt. Demgemäß bemühen wir uns, den *Raum* in seiner symbolischen wie in seiner optischen Bedeutung als Wirkungselement auszunutzen. In welchem Maße wir dabei noch andere Lichteffekte, Projektionen, Filme und dergleichen einbeziehen, ist eine Unterfrage. Ich finde diese Veränderungen eigentlich selbstverständlich. Man sollte von ihnen vor allen Dingen nicht gar so viel Wesens machen und sich bewußt bleiben, daß sie innerhalb des Ganzen immer wieder nur dienender Natur sein können und dürfen. Wendet man sie richtig an, so erweist sich die Oper gerade ihnen besonders zugänglich, wobei allerdings gewisse elementare Grundbedingungen nicht zu umgehen sind. Also wird der Wartburgsaal immer Wartburgsaal bleiben müssen. Die Übertragung in eine abstrakte Symbolik dürfte sich hier als verfehlt erweisen, wie überhaupt die Opernszene der radikalen Abstraktion im allgemeinen nicht zugänglich ist. Man bilde sich aber doch nicht ein, daß in dieser Abstraktion das Heil ruhe und daß alles, was sich nicht durch Licht und geometrische Form darstellen läßt, veraltet und kein Zeittheater sei. Vor allem: man betrachte doch den Bühnenbildner nicht als Weltenschöpfer, sondern bleibe sich seiner dienenden Funktion bewußt.

Mir scheint, daß der heute gangbare Begriff des Zeittheaters weit mehr willkürliche Spekulation als wirklicher Ausdruck eines Zeit*verlangens* ist und daß wir der Bühne gegenüber an einer Hypertrophie der optischen Empfindlichkeit leiden. Ich habe die Beobachtung gemacht, daß gerade das *gegenständliche*, dabei allerdings nicht aus lebloser Konvention erfaßte Bühnenbild dem Verlangen unserer Zeit entgegenkommt. Wenn die Opernbühne als optische Erscheinung nicht die Beweglichkeit der Schauspielbühne hat, so sehe ich darin nicht nur keinen Nachteil, sondern einen großen Vorzug. Die gegenwärtige Schauspielbühne hat sich im Aktualitätsbestreben zu einem erheblichen Teil derartig in das Experiment verrannt, daß sie kaum

noch aus und ein weiß. Ich sehe die Zeitbedeutung der Opernbühne und damit ihre künstlerische Notwendigkeit auch als theatralische Erscheinung für die Gegenwart gerade darin, daß sie *bewahrende* Kraft hat, und das eben ist es merkwürdigerweise, was man ihr zum Vorwurf macht. Erkennt man aber die Begründung dieses Vorwurfes in ihrer Äußerlichkeit, so zeigt sich hier ein besonderer Vorzug der Opernbühne. Diese Opernbühne ist gegenwärtig reineres Theater, *reinere Theaterkunst* als ein großer Teil des Schauspieles. Ich glaube, daß es nicht die heutige Oper ist, die vom Schauspiel zu lernen hat, sondern daß das Schauspiel beginnen muß, sich an der Oper zu orientieren. *)
Wenn ich im Verlaufe meiner Ausführungen mehrfach Oper und Schauspiel einander gegenübergestellt habe, so hoffe ich, nicht dahin mißverstanden zu werden, als läge dem die Absicht eines Wertvergleiches zugrunde. Ich bin mir wohl bewußt, daß Vergleiche hier überhaupt nicht möglich, sondern beide Kunstgattungen die großen Hemisphären sind, an deren tiefer Verbundenheit sich der Gesamtkomplex darstellt, den wir Theater nennen. Mir kam es hier auf etwas anderes an. Wenn schon über das Theater im allgemeinen sehr viel Unzutreffendes gesprochen und geschrieben wird, so trifft dies auf die Oper im denkbar höchsten Maße zu. Schiefe Betrachtungen, unzureichende Erkenntnisse werden dauernd verbreitet. Nur selten ist es möglich, über das Tagesgespräch hinaus zu einer ernsthaften Stellungnahme zu gelangen.
Das Theater aber steht in einem immerwährenden Existenzkampf. Da kann es nicht gleichgültig sein, wenn über die eine Hälfte dieses Theaters Meinungen und Theorien verbreitet werden, die zwar im Gegensatz zur Praxis stehen, aber doch Verwirrung auch in guten Köpfen stiften können. Deswegen war mir der Hinweis wichtig: wir haben in der Oper nicht nur altes Kulturgut von höchstem Werte zu bewahren. Die Oper lebt auch in uns weiter, sie beschäftigt uns dauernd. Sie nimmt das Zeitgeschehen auf und spiegelt es zwar nicht im Tagesrhythmus des Schauspiels, wohl aber in einer weit größeren und vielleicht erheblich intensiveren Bewegung. Hüten wir uns davor, diese Kunstgattung, die Vergangenheit und Gegenwart tief innerlich bindet, aus falschem Nur-Aktualitätswillen zu unterschätzen. Beginnen auch wir als Betrachtende, die Oper immer mehr nicht von außen her zu erkennen, sondern eben aus ihrem Kern: als szenische Gestaltwerdung der singenden Menschenstimme.

*) Beispiel: *Habima.*

ALBAN BERG

VON

WILLI REICH-WIEN

Alban Berg wird in wenigen Tagen 45 Jahre alt. Sein bisher größtes und erfolgreichstes Werk, die Oper »Wozzeck«, ist nach einigen geglückten, von der Begeisterung der Ausführenden und Miterlebenden getragenen Aufführungen daran,sich in breiter Front die deutsche Opernbühne zu erobern. SeitJahren gilt Berg, mit der unausrottbaren Etikette des »Romantikers des Schönberg-Kreises« bezettelt, als umstrittene Erscheinung der modernen Musik; er hat Klaviermusik, Lieder, Kammer- und Orchesterwerke geschrieben — ist es da nicht auffallend, daß in unserer denkmalshungrigen Zeit nur wenige bruchstückweise Würdigungen seiner Werke und überhaupt noch keine zusammenfassende biographische Darstellung erschienen ist?*)
Drei Momente scheinen die Erklärung für diesen merkwürdigen Sachverhalt zu geben: Die persönliche Zurückhaltung und Bescheidenheit des Komponisten selbst, der jedes Vordrängen seiner Person ablehnt und in sicherer Ruhe und Zuversicht die Wirkung seines Werkes abwartet. Der äußerlich einfache Ablauf seines bisherigen Lebens, der ganz das Gegenteil ist einer »spannenden« Biographie, und schließlich die verhältnismäßig geringe Zahl seiner bisher veröffentlichten Werke, deren bedeutender Wert zudem so tief liegt, daß er von der breiten Menge nur allmählich erfaßt werden kann. Gerade der letztere Umstand verlangt es gebieterisch, daß endlich einmal die breitere Öffentlichkeit auf ein Schaffen aufmerksam gemacht wird, das sich in Einsamkeit, aber doch vor uns allen und für alle die abspielt, die tieferes Interesse für echte und wertvolle Musik haben.

*

Die Lebenskurve des Künstlers ist bisher zum größten Teil in Wien verlaufen, wo er am 9. Februar 1885 als Sohn eines aus Bayern stammenden, mit einer Wienerin verheirateten Kaufmanns zur Welt kam. Der Vater war Inhaber einer »Devotionalienhandlung« (d. h. Vertrieb von Heiligenbildern und Kirchengeräten) im Zentrum Wiens. Der behagliche Wohlstand des Elternhauses erfuhr nach dem im Jahre 1900 erfolgten Tod des Vaters eine erhebliche Einbuße, die den Jüngling, der frühzeitig eine besondere musikalische Begabung gezeigt hatte, zwang, sofort nach Absolvierung des Abiturientenexamens im Jahre 1904 eine äußerst schlecht besoldete Rechnungsbeamtenstelle in der Landesregierung anzunehmen. Ungefähr in die gleiche Zeit fällt die für ihn so schicksalsvolle Bekanntwerdung mit Arnold Schönberg, der sich damals als Theorielehrer und Operetteninstrumentator fortbrachte. Von seinem Bruder auf eine Anzeige Schönbergs aufmerksam ge-

*) Wir können in diesem Zusammenhang nur die kurze Studie E. Steins im »Chesterian« (1922) und einige in Tageszeitungen und Programmheften erschienene Aufsätze H. R. Gails erwähnen.

macht, wurde Berg auf Grund vorgewiesener Kompositionsproben von diesem ohne Entgelt zu dessen Kursen zugelassen und fand in dem um zehn Jahre älteren Meister seinen ersten und einzigen musikalischen Lehrer und späteren freundschaftlichen Berater. Anläßlich der vom Schülerkreise Schönbergs veranstalteten Kompositionskonzerte erlebte Berg in den Jahren 1907/8 seine ersten öffentlichen Aufführungen.

Eine 1906 seiner Familie zugefallene Erbschaft veranlaßte Berg, sofort den verhaßten Beamtenposten aufzugeben und sich ausschließlich der Musik zu widmen. Kurz nach dieser Zeit wird er von Schönberg vom Schüler zum Mitarbeiter erhoben und mit der Anfertigung des Klavierauszuges zu den »Gurreliedern« und der thematischen Analysen zu diesem Werk, zu »Pelleas« und der »Kammersinfonie« betraut. Auch die gleichzeitige Arbeit am Klavierauszug von Schrekers »Fernem Klang« wäre zu erwähnen.

Im Jahre 1911 heiratet Berg Helene Nahowska. Was diese Frau ihm geworden ist, was sie für den *Künstler* nicht weniger als für den *Menschen* Alban Berg bedeutet, das vermag selbst der, dem das Glück näherer persönlicher Bekanntschaft mit dem Paar wurde, nur zu ahnen, aber nicht voll zu erfassen. Weit über ihr beglückendes Verhältnis zum Menschen Alban Berg hinaus, ist Frau Helene ihrem Mann nicht nur stete Begleiterin auf allen Künstlerfahrten, sondern auch mit feinster Herzens- und Geistesbildung die kritischste Beraterin seines Schaffens. Ihre Gegenwart verleiht dem Künstler den Frieden eines behaglichen Heims und damit die zu ungestörtem Schaffen notwendige Ruhe.

Von solch schöner Häuslichkeit umhegt, erlebt Berg seine Zeit und erlebt sie so stark, daß er, um seinem Komponierdrang voll nachhängen zu können, alljährlich ein paar Monate »der Welt abhanden kommen« muß. Er pflegt dann mit der Gattin auf »Ernteurlaub« zu fahren, den er abwechselnd auf dem »Berghof« am Ossiachersee in Kärnten und in »Trahütten« im Gebiet der Koralpe in der Steiermark verbringt. Hier, in größter Naturnähe, erfahren jene Werke ihren Reifungsprozeß, deren geistige Elemente in flüchtigen Großstadtaugenblicken zutiefst erschaut und erkannt wurden. Ungemein langsam und zögernd vollzieht sich die endgültige Gestaltwerdung in Bergs Schaffen. Noch bei der Reinschrift werden wichtige Änderungen vorgenommen, die aber das Fundament des ursprünglichen Einfalles nicht berühren. Es darf daher niemanden wundern, wenn die Reihe der von Berg bis jetzt publizierten und nun näher zu betrachtenden Werke eine verhältnismäßig kurze ist. Jedes Werk, das der Künstler aus sich herausstellt, repräsentiert für ihn einen Formtypus, der durch die einmalige Befassung seine endgültige Erledigung gefunden hat. Jede scheinbare Ausnahme von dieser Regel beweist nur die Richtigkeit dieses individuellen Gesetzes, da es sich dann immer um ein völlig neues Problem handelt, welches den Künstler wieder in den Bann einer schon bearbeiteten Form gezogen hat.

Ein schönes Beispiel für diese Auffassung bietet die diesem Heft mitgegebene Notenbeilage, welche den einzigartigen Fall der Komposition desselben Textes mit zwei völlig verschiedenen Techniken (tonal und im Zwölftonstil) darstellt. Das Aufsuchen der zahlreichen kompositorischen Feinheiten, wie z. B. der geschickt verkappte $^5/_4$-Takt der ersten und die Anwendung des »Mutterakkordes«*) in der zweiten Fassung muß dem kundigen Leser überlassen bleiben.

*

1908 erschien die erste Publikation Bergs, eine »Klaviersonate in h-moll«. Das einsätzige Werk zeigt in seiner schwärmerischen Grundstimmung durchaus originelle Erfindung; besonders geglückt erscheint der polyphone, vollgriffige Klaviersatz, der die gründliche Vertrautheit des Komponisten mit dem nachbeethovenschen Klavierstil erweist. Harmonisch steht das Werk auf dem Boden der Tristan- und Quartenharmonik, der auch die folgenden vier Klavierlieder (Texte aus Hebbels »Dem Schmerz sein Recht« und Momberts »Der Glühende«) zugehören. Aber schon das letzte dieser Lieder zeigt in der Führung der Singstimme die deutliche Tendenz, das reine Chroma zu verlassen und jene weitintervalligen Fortschreitungen aufzusuchen, welche für die Melodik des späteren Berg charakteristisch sind. 1910 vollendet er sein erstes mehrsätziges Werk, ein zweiteiliges »Streichquartett«, in dem schon eine deutliche Loslösung von der Tonalität zu spüren ist und das seine formale Geschlossenheit (zahlreiche thematische Beziehungen zwischen den beiden Sätzen) mit den späteren cyklischen Werken des Komponisten teilt. — Die beiden folgenden Werke »Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg« und »Vier Stücke für Klarinette und Klavier« bilden meiner Ansicht nach im Schaffen Bergs eine Gruppe für sich, da jedes von ihnen mit seinen wenigen Takten eine Anwendung subtiler Kleinkunst bedeutet, die im späteren Werk nur bei Betrachtung sinfonischer Einzelheiten aufscheint. Kurt Westphal bezeichnete das Auftreten derartiger »gleichsam einzelliger« Formen kürzlich sehr treffend als »Krönung musikalischer Einzelgedanken«. Jedes der erwähnten kurzen Stücke enthält tatsächlich nur einen Hauptgedanken, der in komprimiertester Form feinste klangliche Ausdeutung erfährt. — Die 1914 als Gabe zu Schönbergs 40. Geburtstag fertiggestellten »Drei Orchesterstücke« (Präludium, Reigen und Marsch) beseitigten die letzten Beziehungen, welche Berg noch mit der alten Tonalitätslehre verknüpften. Als für die Berg'sche Architektonik charakteristisch heben wir im »Präludium« den symmetrischen Aufbau hervor, der das ganze thematische Material, ohne es krebsartig umzukehren, um einen durch mächtige Steigerung gekennzeichneten Höhenpunkt gruppiert. Im »Marsch« werden martialische Klänge laut, die wie eine Vorahnung der kurz darauf hereinbrechenden Kriegsschrecken anmuten.

*) Entdeckt und erstmalig dargestellt von Fritz Heinrich Klein im Januarheft der »Musik« 1925.

Während Berg noch an den drei Orchesterstücken arbeitete, hatte er Gelegenheit, in Wien einer Schauspielaufführung von Büchners »Wozzeck« mit Albert Steinrück in der Titelrolle beizuwohnen, und wurde durch den dabei empfangenen tiefen Eindruck zu dem sofortigen Entschluß gebracht, das Werk zu vertonen. — Den ganzen Krieg hindurch Heeresdienst leistend, konnte er in dieser Zeit nur wenige Szenen skizzieren. Erst 1920 wurde der Wozzeck beendet. — Gleich nach Erscheinen des Klavierauszuges brachte die »Musik« eine ausführliche Würdigung*) der Oper, so daß ich mich hier auf einige ergänzende Bemerkungen beschränken kann. Wichtig erscheint mir der Hinweis Alexander Landaus, der im Armeleutdrama »Wozzeck« den ersten Versuch sieht, auch soziologische Probleme dem Stoffgebiet der Oper einzubeziehen. Daß der Komponist tatsächlich die Absicht hatte, die Akteure des Dramas weit über das Niveau eines realistischen Sonderfalls zu erheben, beweist sein folgender »Pro Domo« gemachter Ausspruch: »Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch »gearbeitet« ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt . . . . . ., von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letztenmal schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt, keinen, der von etwas anderem erfüllt ist, als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper. Und das — glaube ich — ist mir gelungen!« — Und noch viel mehr ist mit dem »Wozzeck« gelungen! Zum ersten Male war im sogenannten »atonalen« Stil ein Werk ganz großen Umfangs geschaffen und damit Jene widerlegt worden, welche behauptet hatten, dieser Stil sei nicht weittragend genug, um große Formen hervorbringen zu können. Mit welchen Mitteln dies unter Verzicht auf den bindenden Kitt der Tonalität erreicht wurde, könnte nur eine eingehende Analyse zeigen; hier mag nur noch gesagt werden, daß die Schönbergsche Lehre vom »musikalischen Zusammenhang« im Wozzeck eine Verkörperung erfahren hat, wie sie idealer nicht vorgestellt werden kann. Dabei sind auch die Forderungen der Bühne nach Mannigfaltigkeit der Gestaltung gebührend berücksichtigt und der menschlichen Stimme die ihr in der Oper zukommende dominierende Stellung zugewiesen. Es gibt im Wozzeck keine einzige Partie, der allein durch sogenannte »deklamatorische« Gesangskunst Genüge geleistet werden könnte. Es werden vielmehr darin von der Singstimme alle Behandlungsarten, von der rein kantablen Gesangslinie bis zur melodisch, rhythmisch und dynamisch fixierten Sprechweise (von Schönberg erstmalig im »Pierrot lunaire« angewandt) gefordert. Erich Kleiber wagte am 14. Dezember 1925 die Uraufführung des der Witwe Gustav Mahlers gewidmeten Werkes in Berlin und brachte nach monate-

*) Von Ernst Viebig im Aprilheft 1923.

langer, mühevoller Vorbereitung eine herrliche Aufführung zustande, die noch in der gleichen Saison zehn Wiederholungen fand. Die ersten Berliner Aufführungen zogen vereinzelte Angriffe reaktionärer Kreise nach sich, die aber durch eine durchaus auf der Höhe ihrer Aufgabe stehende Fachkritik sachliche Widerlegung fanden. Schärfere Formen nahm der Widerstand gegen Wozzeck 1926 in Prag an, wo die dritte Aufführung im tschechischen Nationaltheater infolge eines von nationalistischen Kreisen inszenierten und an die Pariser Tannhäuserpremiere gemahnenden Lärmkonzertes abgebrochen werden mußte. Leningrad brachte 1927 unbehindert eine prächtige Aufführung heraus, und der kleinen Provinzstadt Oldenburg gebührt der Ruhm, mit dem Märchen von den »unüberwindlichen Schwierigkeiten des Wozzeck« gründlich aufgeräumt zu haben. Nach den dort 1929 innerhalb weniger Monate geglückten zehn Aufführungen haben zahlreiche Bühnen, darunter auch die Wiener Staatsoper, das Werk erworben.

Nach der mit dem »Wozzeck« an das große Publikum gesandten Botschaft empfand der Komponist das begreifliche Bedürfnis, seinen Schaffensdrang in Werken auszuleben, die fast ausschließlich intimen, persönlichen Charakter tragen. Es sind dies das »Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern« und die »Lyrische Suite für Streichquartett«. Das Kammerkonzert hat Berg mit einem sehr originellen Widmungsbrief Schönberg zum 50. Geburtstag dargebracht und weist in diesem selbst auf die zahlreichen »hineingeheimnisten menschlich-seelischen Beziehungen von Freundschaft, Liebe und Welt« hin. Auch ohne Kenntnis dieser tiefen Beziehungen erschließt sich das Werk dem unbefangenen Hörer als richtiges »Konzert«, in welcher Form nach Ansicht des Komponisten »nicht nur die Solisten und der Dirigent, sondern auch einmal der Autor ihre Virtuosität und Brillanz zeigen können«. Das dreiteilige Werk läßt in den ersten Sätzen die beiden Solisten gesondert zu Wort kommen, während das Finale mit höchster variationstechnischer und kontrapunktischer Kunst das gesamte thematische Material der vorangegangenen Sätze, gleichsam summiert, gleichzeitig zum Ertönen bringt. — Die 1926 komponierte »Lyrische Suite« ist im wesentlichen streng im Zwölftonstil geschrieben, doch ist diese im Sinne einer sehr glücklichen Formulierung von Wiesengrund-Adorno nur als eine Art »Vorformung« des Materials aufzufassen, der die eigentliche kompositorische Arbeit erst nachzufolgen hat. Mit welcher Freiheit dabei verfahren werden kann, beweist die Tatsache, daß Berg innerhalb des Reihenmechanismus wörtliche Zitate aus »Tristan« und anderen Werken als persönliche Anspielungen unterbringen konnte. Die »Lyrische Suite« ist besonders vom klanglichen Standpunkt aus eines der interessantesten Kammermusikwerke, die in den letzten Jahren geschaffen wurden. Die völlig neuen Möglichkeiten, die darin dem Streicherkörper erschlossen wurden, kommen auch in einer Übertragung von drei Sätzen, die der Komponist selbst für Streichorchester vorgenommen

hat, voll zur Geltung. — Aufführungszwecken diente 1928 die Instrumentation von »Sieben frühen Liedern« (1907), die uns einen interessanten Einblick in die Bergsche Frühlyrik gewähren und das für den Schönbergkreis typische Vorherrschen der reinen Gesangslinie aufweisen.

Vorwiegend lyrisch-dramatischen Charakter trägt das vorläufig letzte Werk, die im Sommer 1929 vollendete Konzertarie »Der Wein« für Sopran und Orchester. Aus der Baudelaire-Übersetzung Stefan Georges wurden die Gedichte »Die Seele des Weines«, »Der Wein der Liebenden« und »Der Wein des Einsamen« zu einer dreiteiligen Arie zusammengefaßt und damit eine alte Gesangsform wieder mit neuem Leben erfüllt. Die der Komposition zugrundeliegende Zwölftonreihe hat teilweise skalenartige Fassung und ermöglicht so eine sehr kantable Melodik, die mit vollendeter Gesangskunst zu erfüllen ist. Die Arie ist ihrer ersten Interpretin Ruzena Herlinger gewidmet und bringt übrigens im Bergschen Werk erstmalig Anklänge an die modernen Tanzformen. Ein »Tempo di Tango« und einige Instrumentalbreaks geben von der kunstmäßigen Einverleibung dieser Formen Kunde.

Neben der Arbeit an den letztgenannten Werken ging eine lebhafte Suche nach einem neuen Operntext einher. Nach vielen wieder zurückgestellten Sujets hat sich Berg endlich für die Vertonung der Wedekindschen »Lulu-Tragödie« entschieden und mit der Komposition begonnen. Über die Art der Stoffbearbeitung muß vorläufig noch Stillschweigen gewahrt bleiben, es kann heute nur so viel verraten werden, daß dabei eine erweiterte Zwölftontechnik zur Anwendung gelangt, die es ermöglicht, durch thematisch zusammengehörige Reihenentwicklungen das dramatische Geschehen in größter Mannigfaltigkeit zu charakterisieren.

Zur Interpretation der Bergschen Werke ist noch ganz allgemein zu sagen, daß die überaus genaue und eindeutige Bezeichnungsweise des Komponisten jeden Zweifel bezüglich des Vortrags ausschließt. Der Dirigent hat, bei aller sonstigen Entfaltungsmöglichkeit seiner Individualität, hier lediglich eine Art »Klangpolizei« (Pfitzner) auszuüben und streng darüber zu wachen, daß die Vorschriften des Autors restlos erfüllt werden.

*

Mit der Betrachtung der Kompositionen haben wir noch immer kein vollständiges Bild der künstlerischen Persönlichkeit Alban Bergs erlangt, wenn wir nicht auch noch dem Schriftsteller unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Um es gleich vorweg zu nehmen: Hier ist »Schriftsteller« mit »Polemiker« identisch, denn Berg schreibt nie aus bloßer »Lust am Fabulieren«, sondern nur dann, wenn für ihn der Anlaß vorliegt, für seine künstlerische Überzeugung streitbar einzutreten. Nur aus diesem Grund und nicht aus irgendwelchen persönlichen Motiven erfolgte seinerzeit der berühmte Angriff auf Pfitzner. Anläßlich der Betrachtung von Schumanns »Träumerei« ergab
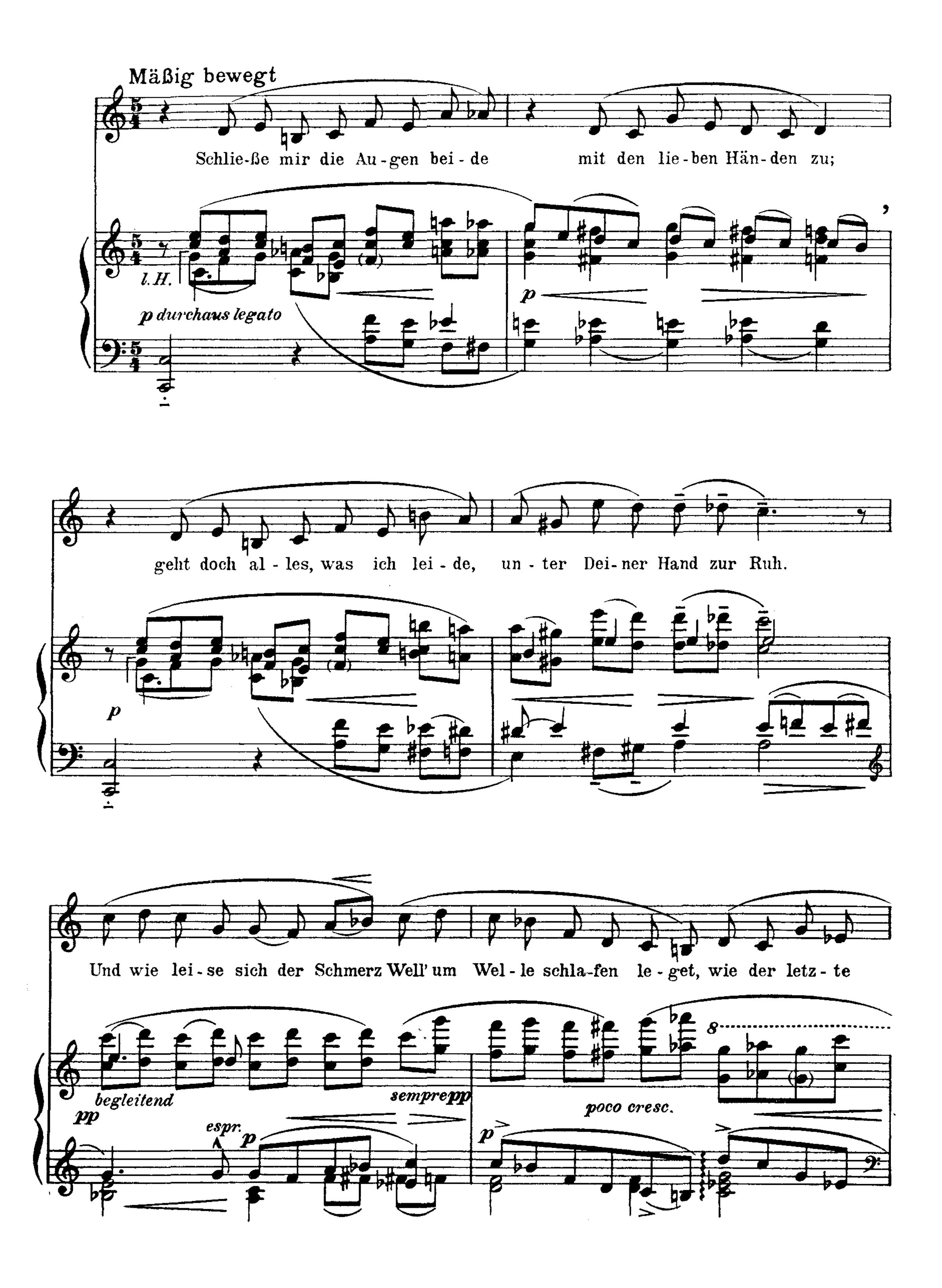
FÜNFUNDZWANZIG JAHRE UNIVERSAL-EDITION
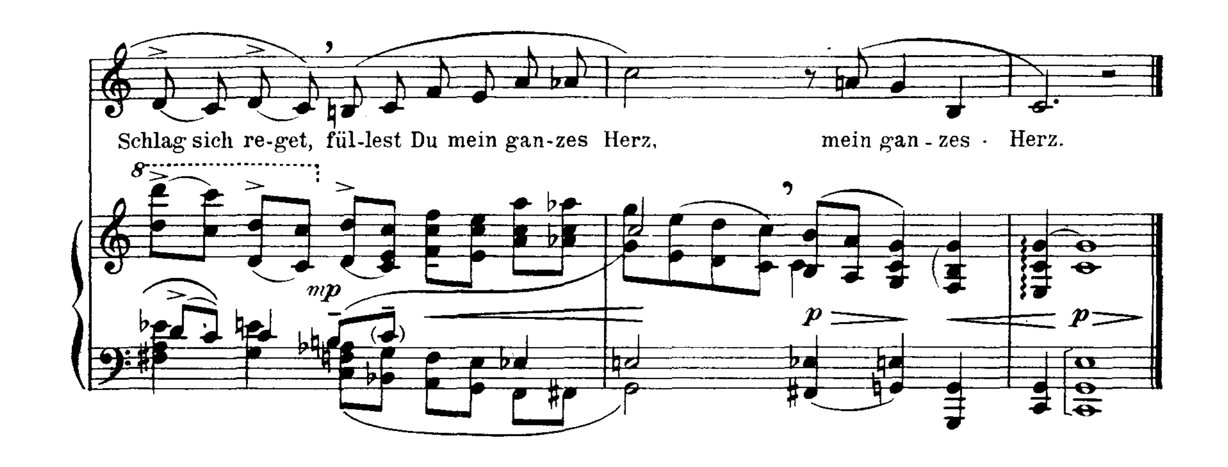
gleichbedeutend mit dem ungeheuren Weg, den die Musik von der tonalen Komposition zu der »mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen«, vom C-dur-Dreiklang zum Mutterakkord*) zurückgelegt hat, und den, als einziger Verleger, vom Anfang an gegangen zu sein, das unvergängliche Verdienst *Emil Hertzkas* ist. Ihm sind die umstehenden *Zwei Lieder* über den gleichen Text von *Theodor Storm*, die diesen Weg veranschaulichen sollen und hier ihre *erste Veröffentlichung* erfahren, zugeeignet. Sie sind — das eine zu Anfang, das andere am Ende des Jahrhundertviertels (1900 bis 1925) — komponiert von



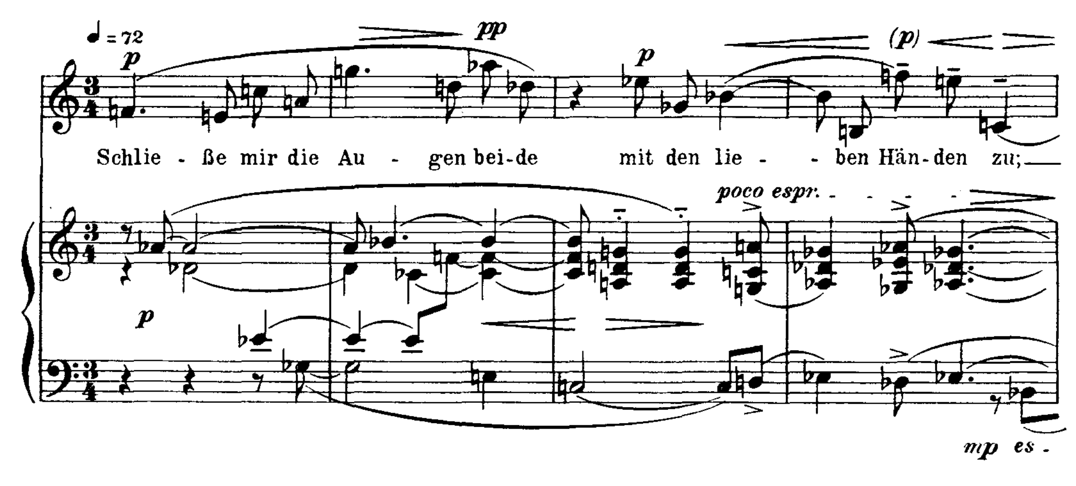
ALBAN BERG
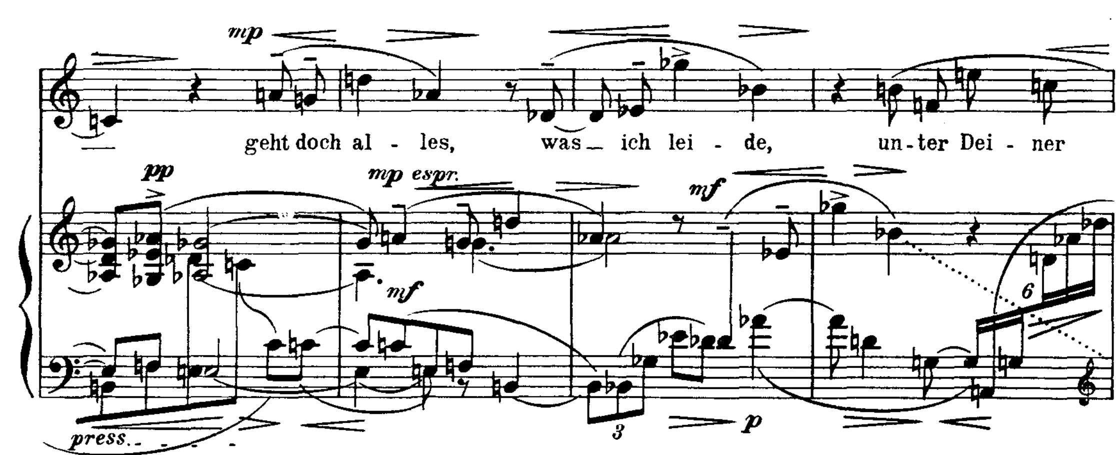
*) Der von Fritz Heinrich Klein entdeckte 12-Ton-Akkord, der auch alle zwölf Intervalle enthält
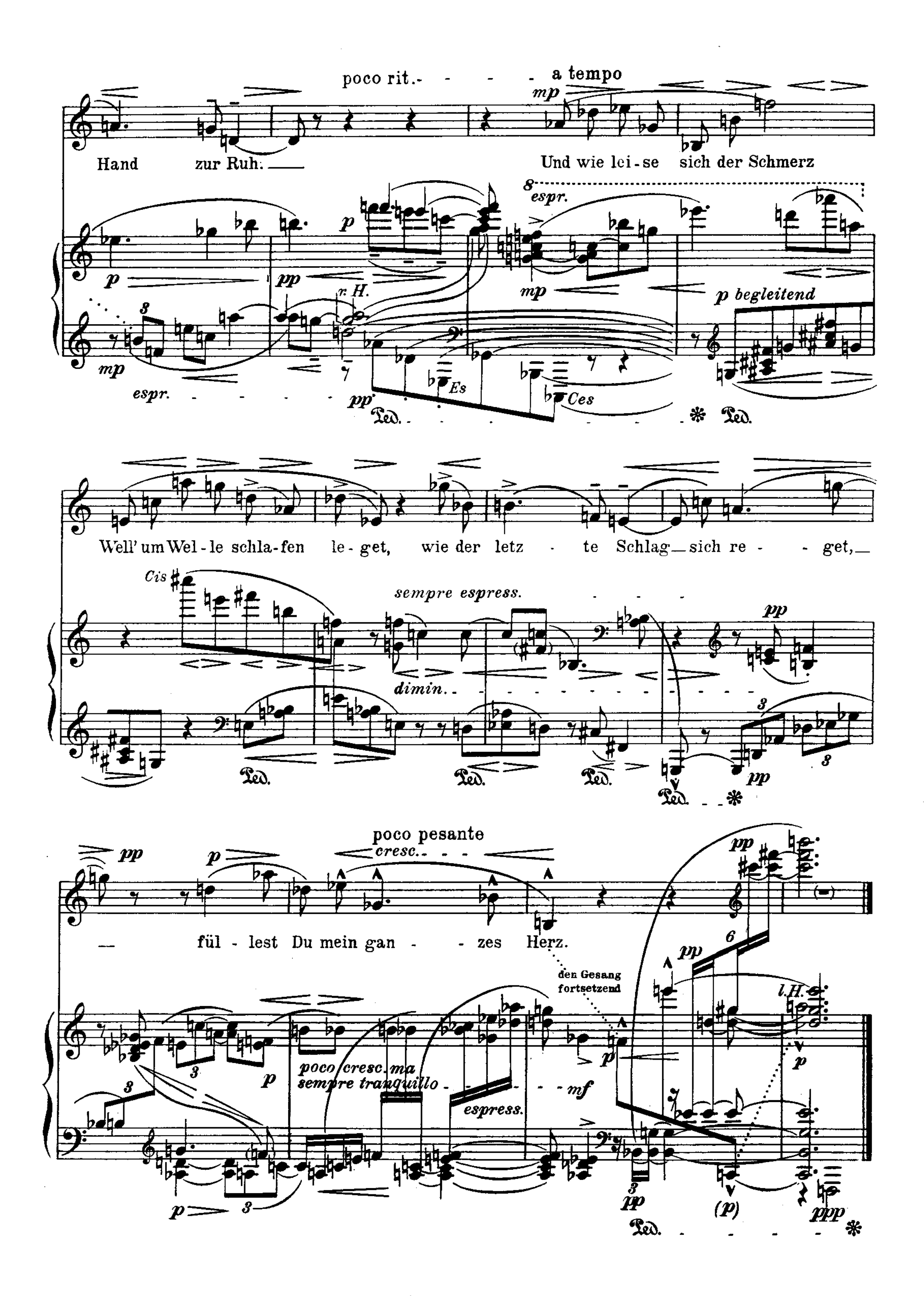

Mäßig bewegt
Schlie-ße mir die Au-gen bei-de mit den lie-ben Hän-den zu;
l.H.
p durchaus legato
p
geht doch al-les, was ich lei-de, un-ter Dei-ner Hand zur Ruh.
p
Und wie lei-se sich der Schmerz Well' um Wel-le schla-fen le-get, wie der letz-te
begleitend
pp
espr.
p
semprepp
p
poco cresc.
8



25 JAHRE SPÄTER







poco rit. - - - - a tempo
Hand zur Ruh.
Und wie lei-se sich der Schmerz
espr.
p begleitend
Es
Ces
Well' um Wel-le schla-fen le-get, wie der letz - te Schlag sich re - - get,
Cis
sempre espress.
dimin.
poco pesante
cresc.
fül - lest Du mein gan - - zes Herz.
den Gesang fortsetzend
l.H.
poco cresc. ma sempre tranquillo
espress.

sich für ihn dabei die Gelegenheit, analytische Prinzipien anzuwenden, die bei jedem organisch entstandenen Kunstwerk Zusammenhänge aufweisen, die die Einheit des schöpferischen Gedankens auch in der unscheinbarsten Einzelheit hervortreten lassen. Ich habe von Berg einmal am Klavier bei Betrachtung der Waldsteinsonate eine ähnliche starke Probe seiner Veranlagung, derartige Zusammenhänge zu durchschauen, erhalten.
Die abgeklärteste schriftliche Äußerung Bergs stellt meines Erachtens, abgesehen von dem schon anläßlich des Kammerkonzertes erwähnten Gratulationsschreiben an Schönberg, der gleichfalls zu Schönbergs 50. Geburtstag entstandene Aufsatz »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?« dar. Hier läßt nur der Titel polemische Gelüste ahnen, während im Verlauf der sehr instruktiven Analyse der ersten Takte von Schönbergs d-moll Streichquartett beispielhaft gezeigt wird, daß nur der unerhörte Stufen- und Formenreichtum an dem Unverständnis schuld sind, dem der seiner Zeit weit vorausgeeilte Meister immer wieder ausgesetzt ist.

*

Lauterkeit und Wohlwollen gegen Freunde und Mitstrebende, kühlsachliche Ablehnung und humorvolle Distanzierung Übelwollender sind die äußeren Kennzeichen der reinen Menschlichkeit Alban Bergs, die in seinem innigen Verhältnis zu Schönberg, Anton Webern und seinen Schülern zutage tritt. Wie jeder große Lehrer wirkt Berg nicht als trockener Schulmeister, sondern ausschließlich in der von Mahler besonders nachdrücklich geforderten Art als »Vorbild«. Es mag nicht immer leicht sein, den hochfliegenden, viele Zwischenglieder überspringenden Gedankengängen Bergs im Unterricht zu folgen, und nur geistig Höherorganisierte leben sich in diese Art künstlerischer Pädagogik ein. Dafür zeugen aber zahlreiche Schüler, die als schaffende Künstler und Interpreten sich längst einen geachteten Namen erworben haben, für den Meister, dem sie handwerkliche und geistige Beherrschung ihrer Kunst verdanken.
Es mag vielleicht befremdet haben, daß meine Ausführungen dem eigentlichen musikalischen Werke Bergs verhältnismäßig wenig Raum gaben. Dies geschah mit Absicht, da dieses Werk in seinem restlosen »Ausgehörtsein« für sich selbst spricht, auch ohne ausführliche technische Analysen, die den mir zur Verfügung stehenden Raum übrigens weit überschritten hätten. Mir war es, abgesehen von den in der Einleitung erwähnten Gründen, vor allem darum zu tun, in Alban Berg eine künstlerische Persönlichkeit aufzuzeigen, die wohl beeinflußt, aber unbeirrt durch alle Gegenwartsproblematik ihren langsamen Reifungsprozeß erlebt, der bereits schöne Vollendung, gewiß aber auch ebensolche Verheißung bedeutet.

FORMELN DES JAZZ

VON

ALFRED BARESEL-LEIPZIG

An ästhetischen und musikalischen Untersuchungen des Jazz, der gewiß die originellste Musizierart unserer Zeit darstellt, fehlt es nicht. Doch scheint mir seine Wesensart noch nicht eindeutig formuliert zu sein.

Der Name *Jazz* — sofern seine Deutung als Hetzruf zutrifft — vermag diese Wesensart nur zur Hälfte zu erklären. Erst im Zusammenhang mit der Deutung des Wortes *Ragtime* wird der Sinn des Jazzmusizierens klar. Die Bezeichnung Ragtime leitet sich vom englischen Verbum to rag her; es bedeutet: Unordnung in etwas machen; time wird als musikalischer Begriff am besten mit »Zählzeit« übersetzt. Es besteht schon vor Aufkommen des Begriffs Jazz (vgl. Debussys Cake Walk 1908) eine heute im Gegensatz zur »music in straight time« sobenannte »Ragtime-Musik«, die es sich angelegen sein läßt, die schlichte Folge der Zählzeiten aufzuheben. Vornehmstes Mittel dazu ist die Synkope, die aber entgegen der Riemannschen Definition nicht allein als Bindung aus leichter in schwere Zählzeit, sondern als Bindung in jede beliebige Zählzeit (Tango!) aufzufassen ist. Weiteres Mittel ist die Anwendung dreiteilender Akzente inmitten einer Periode geradzähliger Takte.

Diese beiden Rag-Maßnahmen werden erst im Sinne einer Poly-Rhythmik eingänglich und wirksam. Sie erstrecken sich fast nur auf die Melodiestimmen (Ausnahme: die in Melodie und Begleitung durchgängige Charleston-Synkope), während die Begleitstimmen an strenger Markierung aller Zählzeiten festhalten. Zum mindesten teilen sich die Jazzspieler in »Rhythmiker« und »Syncopators«.

Die *Rhythmiker* haben alle Zählzeiten möglichst gleichmäßig — selbst auf die Gefahr einer Verwischung der Taktmerkmale und der metrischen Unterscheidungen — zu markieren. (Dieses Prinzip hat die ursprünglich reizvolle Tango-Begleitung — der Habanera nachgebildet — bereits zu maschineller Gleichmäßigkeit degradiert. Aber das Prinzip ist jazzeigen.)

Die *Syncopators* haben die Melodieakzente von den offiziellen Akzentstellen wegzurücken (Vorausnahmen, Vorhalte, Scheintaktigkeit).

Die Rhythmiker zwingen uns gleichsam eine fortlaufende Kette von Akzenten auf. Jeder Akzent kann psychologisch als Lösung einer vorhergehenden Spannung angesehen werden. Durch die unerbittlich hetzende Wirkung der Rhythmiker (siehe oben die Deutung des Wortes Jazz) entstehen beim Hörer zwangsmäßige Spannungs- und Lösungsreihen.

Die Syncopators unterbrechen diese Reihen im unerwarteten Augenblick. Jazz ist weder gleichförmiger Maschinenrhythmus noch »erregender« Syn-

kopen-Rhythmus allein, sondern er ist *Widerstreit* von zwei unterschiedlichen rhythmischen Maßnahmen, polyrhythmisch aufgezeigt.
(NB. Im Prinzip gelten als Rhythmiker: Klavier, große Trommel, Banjo, Baß (Sousaphon oder Streichbaß); als Syncopators: Saxophon, Trompete, Posaune, Violine, kleine Trommel.)

* * *

Der Widerstreit rhythmischer Maßnahmen im Moment der Aufführung wird verschärft durch Gegenüberstellen bekannter und neuer, unerwarteter Lösungsreihen: der Jazz bevorzugt bereits bekanntes Melodienmaterial (Schlager, Volkslieder), bei dem für den Hörer bestimmte rhythmische *Erwartungen* vorliegen. Unbekannte Jazzmelodien werden in besonderer *Aufführungspraxis* geboten: die Originalmelodie ist möglichst einprägsam gehalten, ist fast stets auf 8 Takte begrenzt; die dreiteilige Liedform scheidet, als vom Hauptthema ablenkend, aus; es handelt sich um viermalige Wiederholung eines knapp gehaltenen Hauptthemas (4 Chori), die höchstens von einer einzelnen, andersgearteten »Strophe« unterbrochen wird. 3 Chori bieten den Syncopators Gelegenheit, die im 1. Chorus dem Hörer eingeprägten Lösungsreihen wieder umzustoßen.
Das Jazzthema gleicht einem Mannequin, der dem Publikum in immer wechselnder Gewandung mehrmals vorgeführt wird. Das Musizierprinzip ist eine ständig wechselnde *Variierungstechnik.* Eine Jazz-Symphonie — die ja auf Entwicklung des thematischen Materials beruhen müßte — wäre ein Widerspruch in sich selbst.

* * *

Die Variierung der einzelnen Chori ist zugleich eine instrumentale. Durch unerwartet wechselnden, kurzfristigen Gebrauch der solistischen Instrumente wird auch eine *klangliche* Rag-Praxis geübt: die im Hörer nach dem Themenvortrag bestehende Klangerwartung wird umgestoßen.

* * *

Die Rag-Praxis erstreckt sich schließlich auch auf das *Melodisch-Harmonische.* Herkömmliche und harmonisch begründete Melodiewendungen werden ignoriert: Durchgangsnoten, die der Auflösung eines Vorhaltes dienen sollen, werden unterdrückt; erwartete Auflösungen einer Dissonanz bleiben aus; die Septime erhält Schlußkraft.

* * *

Jazz bedeutet: beabsichtigte Nichterfüllung musikpsychologischer Erwartungen, die durch besondere Musiziermaßnahmen zugleich gesteigert werden.

GUSTAV MAHLER UND CARL LOEWE

VON

ROBERT SONDHEIMER-BERLIN

Trotz zeitlicher Nähe hält die Musik des 19. Jahrhunderts noch viele Zusammenhänge verborgen, die gesehen sein müssen, um eine Personalität geschichtlich abzugrenzen, bis zu jener Grenzlinie vorzudringen, hinter der erst das Genialische anhebt. Mahler und Loewe weisen solche Beziehungen zueinander auf.
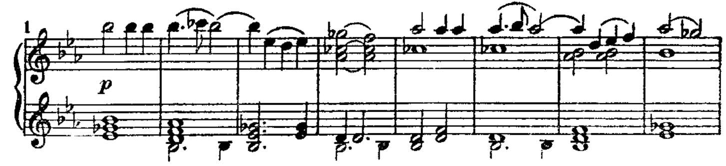
Das Volkstümliche und Elementare eines Loewe scheint allerdings auf dem Boden einer schon in Verfall geratenden Pathetik groß geworden zu sein, einem Milieu nachschillerschen Rationalismus zu entstammen, das uns das 19. Jahrhundert oft verleidet und Loewes künstlerischen Willen nur als gezähmtes Bürgerprodukt einer Restaurationszeit gelten läßt. Wie soll da Mahlers gewaltsames und zugleich sensibleres und mystisches Pathos Anlehnung finden? Es sei zugegeben, daß die volkstümliche Offenheit, die bei dem einen das Preludio seiner Werke ist, bei dem anderen erst durch eine Pathetik größten Ausmaßes erzielt wird, daß das Volkstümliche bei Mahler eher eine Vorbereitung ist, um der Masse den Übergang ins Mystische zu ermöglichen, während Loewes Pathetik wie ein Strom im Tiefland verebben kann, sowie sie sich von ihrer volkstümlichen Basis wegwendet. Dies sind indes diagonale Richtungsverschiedenheiten, die der große zeitliche Abstand von ungefähr siebzig Jahren schon bedingt, die aber nicht verhindern, daß die beiden auf einer gemeinsamen Fläche zusammentreffen. Es genügt somit als Ausgangspunkt unserer Untersuchung, daß entscheidend bei Loewe wie bei Mahler Pathetik und Volkstümliches sich vereinen.

Offenbar wird die innere Verwandtschaft, wenn man beachtet, wie diese Ausdruckssphäre den formalen Gestaltungswillen beider Komponisten bestimmt hat. Das rein Artistische erscheint gleichsam erst nachträglich und wird jedenfalls nur als Mittel benutzt. Aus dem gleichen Grunde pflegen sowohl Loewe wie Mahler nur *eine* Art großer und kleiner Form, alle anderen werden als unentschiedener im gewollten Ausdruck unbeachtet gelassen. (Was Loewe außer Balladen und Oratorien geschrieben hat, fällt kaum in Betracht oder ist ungedruckt geblieben.) Außerdem übernehmen die beiden Komponisten diese paar Formen nicht als feststehende, sondern schaffen sie ihren neuen Zwecken gemäß um. Loewe ist nicht nur der erste und bis heute unübertroffene Vertreter der Ballade, auch seine Oratorienform ist eine besondere und persönliche, keine entlehnte. Mahlers eigenmächtiges Verfügen über vorgefundene Formen fiel nur deshalb stärker auf, weil der nachklassizistische Formalismus der Zunftgenossen, der noch heute mit wissenschaftlicher Gebärde einherstolziert, die Meinung beherrschte. Persönliche Diver-

genzen sollen auch hier nicht unbeachtet bleiben. Loewes Objektivierungsdrang äußert sich unmittelbar, Mahlers Weg ist lang und gewunden. Wenn Loewe Balladen und Oratorien schafft, strebt er wahrlich nicht Beethovens Geisterreich zu, sondern aus den irrationalen Tiefen der Instrumentalmusik entkommt er als Volkssänger auf oberirdische Straßen. Auf diesen verkündet er frisch und stark den klaren Pietismus seines Oratoriums und das Schlagwort der Ballade. Mahler dagegen ersehnt eine verinnerlichte Konzentration im Lied und sucht in der Sinfonie Eingang zu metaphysischen Pforten, die der materialistische Verlauf des 19. Jahrhunderts beinahe verschlossen hätte. Trotzdem streben die beiderseitigen Kräfte wie in Wechselwirkung auf einen gemeinsamen Schnittpunkt zu. Mahler nimmt in der Sinfonie das Wort des Oratoriums als deutlichstes Ausdrucksmittel zu Hilfe, Loewe sucht in Orchestervor- und Zwischenspielen die Vorgänge kontemplativ zu erfassen. Ein auffälliges Stilmoment gesellt sich hinzu. Die romantisch-materialistische Klangwelt des 19. Jahrhunderts wendet sich bei beiden zur Spiritualität zurück. Bei Loewe, weil die Impressionen seines unmittelbaren Vorgängers Weber der Zeit weit vorausgeeilt waren und von dem jungen Loewe noch durch das Medium Zelterscher Freimaurerei gekostet werden; bei Mahler, weil die Sättigung, die ein Berlioz erzielt hatte, allmählich zu einer schwülstigen Überladung ausgeartet war, vor der es Rettung schließlich nur auf der scharfen Linie des Geistes gab. So zeigt sich Mahlers Profil frühzeitig einem kongenialen Werke Webers zugewandt, und denselben Mann spiegelt Loewes Ideal wider, während Beethovens potenzierter, aber vereinsamter Geist Loewe in der nördlichen Ebene nicht erreicht.
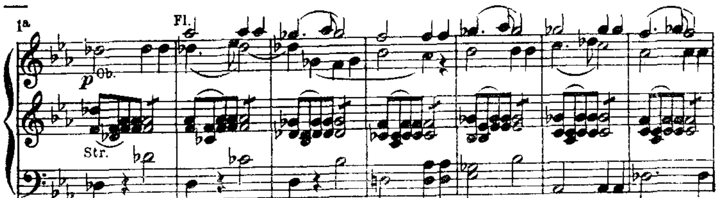
Bisher haben wir uns begnügt, Beweisgründe aus einem Kommentar zu schöpfen; wir können aber auch im Text selber überraschende wörtliche Übereinstimmung nachweisen.

Loewes Oratorium »Die Zerstörung von Jerusalem« ist vor hundert Jahren komponiert und in der Berliner Singakademie 1832 zum ersten Male aufgeführt worden. In der Ouvertüre dieses Werkes (die vom Verfasser dieser Zeilen in der Edition Bernoulli, Berlin, neu herausgegeben wurde) ist das Hauptthema nahezu identisch mit demjenigen aus Mahlers 8. Sinfonie, 2. Satz. [Hauptthema der Ouvertüre].

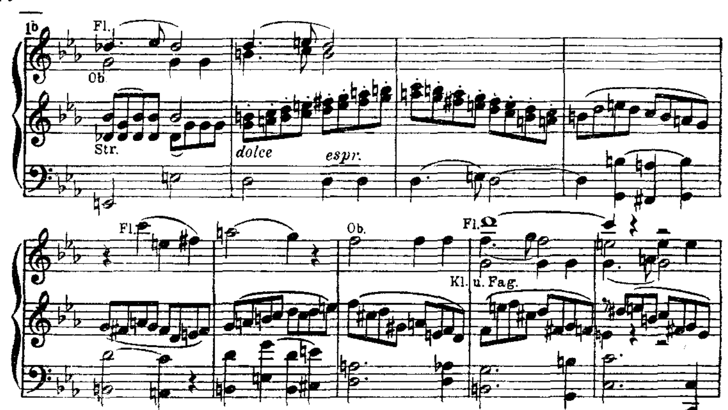


Die hierher gesetzte Stelle aus der Durchführung stimmt auch in der Tonart mit der Mahlerschen überein. Alles Irdische ist vergänglich, heißt es bei Mahler, Klage über die drohende Vernichtung ist der Sinn der Töne bei Loewe. Das Thema ist bei Loewe anfangs bald erschöpft und verstummt, während es
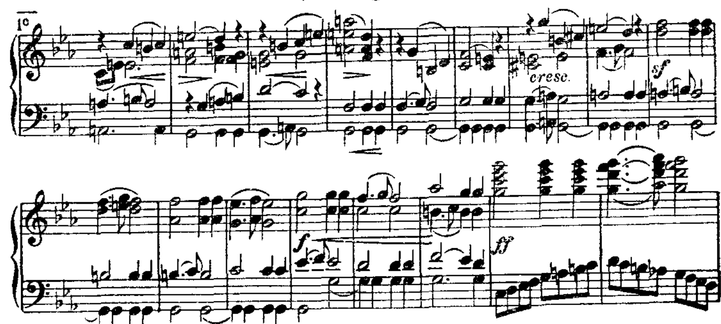
bei Mahler zum Unbeschreiblichen ausreift. Auch vermag Loewe als Hintergrund des Tonbildes nur die Affekte aufzustellen, dagegen mystisches Geheimnis schon über den ersten Tönen bei Beginn des 2. Satzes der 8. Sinfonie liegt oder das Symbolische der Musik im »ewigen Wonnebrand« niedergelegt wird. Die Verschiedenheit der Ausmaße und des Umkreises scheint die seltsame Übereinstimmung in der Grundempfindung wieder aufzuheben. Aber man folge der Loeweschen Entwicklung im Durchführungsteil! Da wird Stein auf Stein gerollt, immer wieder beginnen die Töne des Themas zu pulsieren:



Aus allen Stimmen sprüht Leben, ineinander schlingen sich polyphone Notenreihen:



Das Klangbild wächst und rauscht, ein grandioses Pathos überfällt den Hörer:
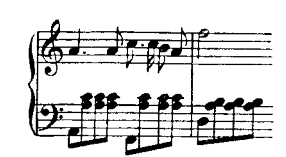


Wie die Truppen gleichsam versammelt, allmählich eingesetzt werden, schließlich zum Sturm zusammen vorbrechen, das entspricht ganz der Feld-

herrnphysiognomie des Sinfonikers Mahler. Die Verwendung kurzer Teile (Motive) des Themas zu einer polyphonen Aufrollung des Orchesters findet sich nicht bei Beethoven, auch kaum bei Weber, der mit seinem feurigen Elan Ansätze überreitet, sondern bei diesem Loewe, der bis 1830 zu den wegweisenden Genies des 19. Jahrhunderts gehört.

An ihn, der neben Weber und Meyerbeer auch als Quelle für Wagner kaum beachtet wurde, schließt dessen sinfonischer Aufbau sich an. Ebenso ist in der Frühzeit Wagners Tonsprache der Loeweschen nahe verwandt, pathetisch, reich an volkstümlichen Melismen, auf einem chromatisch reich durchwirkten Rahmen ausgespannt. Man vergleiche Nr. 11 in »Die Zerstörung von Jerusalem« (»So reiß' ich mein Gewand in Stücke«, s. Notenbeispiel 4) mit der Nr. 2 aus dem 1. Akt des Fliegenden Holländer (»Niemals der Tod! Dies der Verdammnis Schreckgebot«), die im ganzen Verlauf analog ist, oder Nr. 27 aus demselben Werk Loewes (»Die Meinen klagen«) mit »Furchtbar eitler Wahn«, ebenfalls aus Nr. 2 im 1. Akt des Fliegenden Holländer! Wieviel auf Loewe zurückzuführen ist, beweisen noch manche Stellen aus den Nummern 6, 8, 10, 22 in »Die Zerstörung von Jerusalem«.

In dem Oratorium »Die sieben Schläfer«, Nr. 15, findet sich gar das Siegfriedmotiv:
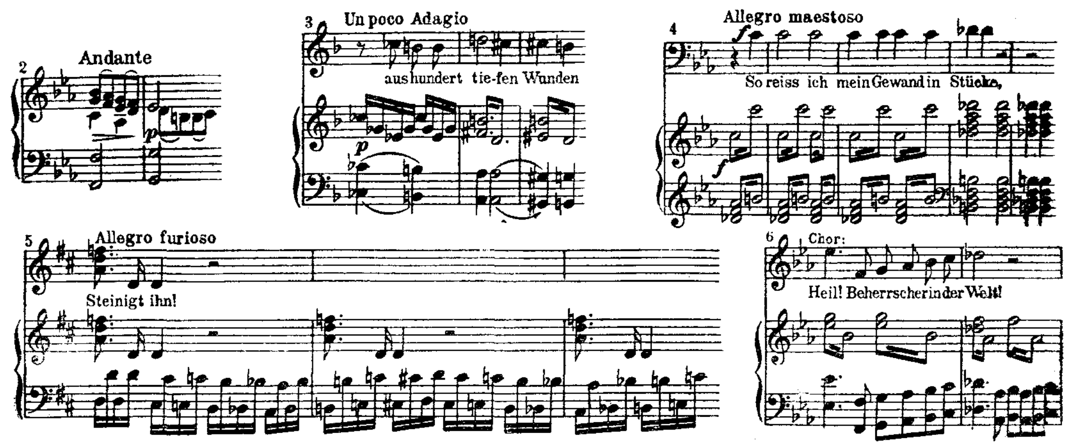


Wagner, der auf allen Wegen der sinnlichen Welt von der Problematik des Irdischen und von visionärer Sehnsucht nach Erlösung beherrscht ist wie Mahler, wird zwar der Schöpfer der Tristan-Ekstase, betritt dann aber selbst wieder den Rückweg, beruhigter und selbstsicher. Er beschreibt einen Radius, der auch die Standpunkte Loewes und Mahlers absteckt, wenn auch dazwischen gewaltiges Neuland sich auftürmt. Er ist der Vermittler dieses Zusammentreffens zweier zeitlich so weit entfernter Glieder.
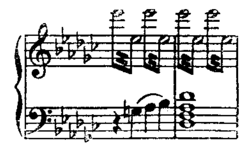
Mahler redet wieder eine thematisch, rhythmisch, tonal und dynamisch scharf umrissene Sprache, duldet keine schwulstige Verworrenheit und balanciert nicht auf ewig wogenden Glissandi. Wohl liegt eine Welt gesteigerter Impressionen zwischen Mahler und Loewe, aber wie wunderbar »mahlerisch« sich Loewes dichterische Fähigkeit ankündigt, zeigen die Takte 2—6 des Beispiels 1b. Noch handelt es sich hier um den Versuch, aus klassizistisch-formaler Umklammerung sich zu lösen. Loewes Blumenpfade verlaufen indes zu gradlinig in dem eingezäunten Feld und sind zu kurz oder zu selten sichtbar, um die Reaktion niederzuhalten, der sich auch Mendelssohn ergab. 1842 schreibt der Kreislerianer Schumann von dem Nachlassen und Verflachen der vor kurzem noch frischen, kraftstrotzenden Geistesgaben Loewes: »Es gibt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerisch echten Naivität verhält wie Manier zur Originalität.« Und so hören wir weiter: »Loewe gehört beinahe zu den Verschollenen schon, trotz seiner regen fortgesetzten Produktivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch ..., aber seine

späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden.« Wie die vorklassischen Sinfoniker, z. B. ein Beck und Boccherini, diese Frühromantiker und Ahnen Webers und Schuberts, in Vergessenheit gerieten, weil ihr Genie bald zerbrach, so wäre auch Loewes Spur dem Geschichtsforscher verloren gegangen, wenn nicht die Balladen als Volksgut den Zutritt zur Gegenwart offen gehalten hätten.

Die fast tristanfeindliche, oft archaisch einfache Harmonik Mahlers, von den Gegnern als überlebt und sentimental verstoßen, können wir historisch auf Loewe zurückbeziehen. Andrerseits spürt schon Loewe geheimnisvolle Untertöne auf oder bricht gegen das Schicksal mit krassester Dissonanz los, die Klänge aus dem Mahlerschen Reich ankündigen, wie aus folgenden Zitaten aus der »Zerstörung von Jerusalem« (Nr. 18, 3, 11, 4, 26) ersichtlich:
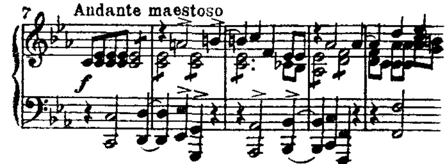


Diese Stelle vergleiche man mit der Wendung aus der Einleitung des 2. Teils der 8. Sinfonie von Mahler:
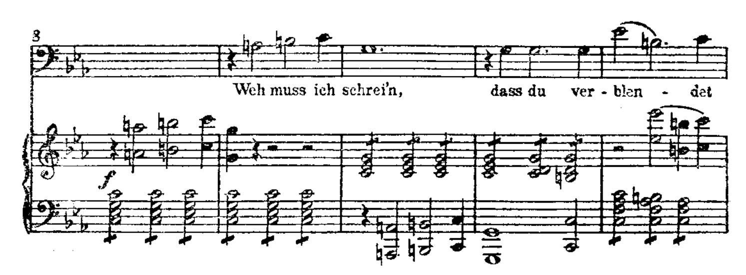


Oder man schlage bei Mahler im 2. Teil der 8. Sinfonie die Seite auf, wo der Text gleichlautend mit »Höchste Herrscherin der Welt« beginnt und beachte fast übereinstimmende Stellen in den nachfolgenden Orchesterzwischenspielen! Die Einleitungsmusik zum 2. Teil oder der Chor Nr. 8 aus »Die Zerstörung Jerusalems« gehören zu den Denkmälern, die sich eine tiefe Spiritualität in der Musik gesetzt haben. Hiergegen mit »Sachlichkeit« operieren, ist ebensolche Zeitphraseologie, wie sie der von Mahlers Zeitgenossen geforderte trügerische Glanz war.

Eine große Ähnlichkeit zeigt sich auch in der rhythmischen Gliederung der Kontrapunkte [aus Nr. 18 in »Die Zerstörung von Jerusalem«]:



Dieses Beispiel vergleiche man mit Mahlers Lied von der Erde, Satz 6, Ziffer 41. Der Zusammenhang dokumentiert sich noch stärker durch die Fassung dieser melodischen Floskel in Nr. 20 des Loeweschen Werkes:



Ich verweise noch auf den Chor Nr. 7 »Es herrscht Johannes« aus »Die Zerstörung von Jerusalem«. Solche spontan und kühn hingeworfene Sätze, die wie grelle Schlaglichter das Feld ableuchten, vereinigen sich bei Loewe wie bei Mahler mit einer breit ausladenden Diktion, die irgendwo, selbst in einem verborgenen Winkel, den Zugang ins Freie findet. Mahlers Vorliebe für die Bestimmtheit des vorwagnerischen Ausdrucks und seine Abkehr von dem »zerfließenden« Zeitstil entspringen keiner Schwäche; das zeigt schon seine eigene und reichhaltige Sprache. Er wollte vielmehr bei dem Erlebnis des Tones dem Geist ins Antlitz schauen. Wie ein um sein Leben kämpfender Titan reckt er sich empor und errichtet die monumentale Front, vor der eine Entscheidung ihm nicht verweigert werden kann. Diese Kühnheit, die der heutige Artist als Romantizismus zu belächeln pflegt, hat aus dem anscheinend rückschrittlerischen Stilmoment ein Erbgut für die nachfolgende Generation gemacht. Mahler, der die einzelnen musikalischen Elemente wieder zu akzentuieren und geradlinig zu gebrauchen versteht, ist nicht nur eine Kapsel der Vergangenheit, sondern mehr noch ein Apostel neuer Verheißung (wovon beispielsweise ein so anders geartetes Werk wie Strawinskijs »Geschichte des Soldaten« Zeugnis ablegt). Loewes Stärke wird durch eine bis auf Mahler ausstrahlende Suggestion erwiesen. Hier interessierte uns, abzumessen, wie weit Wurzeln individueller Kräfte über die Zeit des einzelnen Daseins hinausreichen können. Das geschah durch ein Vergleichen der beiden Künstler und wird als geschichtliche Erkenntnis registriert.

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

BERLIN

OPER

Die Jahreswende überschüttete uns in den drei Berliner Opernhäusern mit einer Fülle von Neueinstudierungen bewährter Werke. Die *Staatsoper Unter den Linden* trug der Feiertagsstimmung der Weihnachtswoche Rechnung mit vier *Parsifal*-Aufführungen in wechselnder Besetzung. Diese Aufführungen wären würdig und gut gewesen, wenn man für die beiden Hauptrollen Parsifal und Kundry Vertreter ersten Ranges gehabt hätte. *Fritz Soots* Parsifal hat gewiß in vielen Einzelheiten erhebliche Qualität und künstlerische Haltung, bleibt aber im ganzen doch der Aufgabe stimmliche Schönheit und Biegsamkeit in zu großem Maße schuldig, als daß man von einer im höchsten Sinne zulänglichen Besetzung reden dürfte. Ähnlich steht es um *Rose Paulys* Kundry. Im übrigen ist kein Anlaß zu besonderer Unzufriedenheit, freilich auch kaum Anlaß zu besonderer Begeisterung, was die Besetzung der kleineren Partien angeht. *Scheidl, List, Habich* in der von mir gehörten Aufführung verdienen Schätzung, wennschon nur stellenweise Bewunderung. Ausgezeichnet, des großartigen Werkes durchaus würdig die Chöre. *Max von Schillings*' Orchesterleitung sicher und überlegen, ohne geradezu hinreißend zu sein. Das Bemerkenswerteste an der ganzen Aufführung waren die neuen Bühnenbilder von *P. Aravantinos*, Bilder, die glücklich die schwere Aufgabe lösen, der Atmosphäre des Werkes sich geistig und sinnlich anzupassen, den Forderungen der Partitur zu entsprechen und dennoch nicht in der Tradition zu erstarren. Nicht alle diese Bilder stehen auf gleicher Höhe, besonders die feierlich-monumentale Gralskathedrale, das grünrote Farbengewimmel des Blumengartens, Klingsors phantastische Zauberburg nehmen den Beschauer stark für sich ein. Aber auch die weniger überzeugenden Bilder haben noch immer künstlerischen Rang.

Zwei leicht gewogene, harmlos-heitere Werke hatte sich die Staatsoper zur Sylvesterfeier auserkoren. *Leo Blechs* Einakter »*Versiegelt*«, seit zwanzig Jahren schon wohlbekannt, hat sich sein Plätzchen im Opernspielplan sichern können, dank seiner etwas altväterisch anmutenden gemütvollen Heiterkeit, dank seiner freundlich-humorvollen Haltung, seiner ansprechenden Melodik, seinem klanglich reizvollen Satz. Eine Erneuerung Lortzingschen Geistes, mit den feinen Mitteln Humperdinckscher Satztechnik bestritten. Auch diesmal durfte sich der mit gewohnter Meisterschaft dirigierende Komponist für herzlichen und ausgiebig gespendeten Beifall wiederholt bedanken. Die in dem fesselnden Orchester aufs feinste durchgearbeitete Aufführung war, was die Sänger angeht, nur mittelmäßig, mit Ausnahme von *Lotte Schöne*, deren Anmut, liebenswürdige Heiterkeit und angenehmer Gesang allenthalben im Hause frohe Laune und Behaglichkeit erweckten. *Oscar Laßner* als Gast läßt sich nach der kleinen, ihm hier zuerteilten Rolle nicht genügend beurteilen. *Henke* und *Janssen* fanden sich mit ihren Aufgaben mit Anstand ab, ohne gerade besondere Lobpreisungen herauszufordern. — Die neu aufgeputzte »*Schöne Galathee*« von *Suppé* hätte man lieber neidlos den Operettenbühnen überlassen sollen. Mit ihrer Lüsternheit auf Opernstars geben sie zwar den Opernhäusern reichlich Anlaß zum Ärger. Um den unliebsamen Konkurrenten volle Häuser abzujagen, hätte die Staatsoper sich jedoch wohl ganz anders anstrengen müssen, als bei der mit provinzialem Ungeschmack aufgeputzten alten Operette. Ihre hübschen musikalischen Einfälle sind zwar nach einem halben Jahrhundert noch genießbar, aber die Staatsoper hat wohl andere und wichtigere Aufgaben zu erfüllen, als für eine kleine, in ihrem dramatischen Inhalt reichlich fade und wenig fesselnde alte Operette ihren großen Apparat aufzubieten. Überdies war die Aufführung keineswegs von einer so großen Vorzüglichkeit, daß sie für die seltsame Wahl des Werkes als Rechtfertigung ohne weiteres hätte dienen können. *Margret Pfahl, Else Ruzicka, Henke* und *Wittrisch* waren an der Aufführung solistisch beteiligt.

Viel erfreulicher betätigte sich die Staatsoper mit der Neuinszenierung von *Mozarts* »*Entführung*«. Auch hier machte sich der gegenwärtig in Berlin katastrophale Mangel an Gesangskräften erster Güte bemerkbar; davon abgesehen hatte die Aufführung jedoch künstlerische Haltung und Eindringlichkeit. Das Hauptverdienst ist *Kleiber* gutzuschreiben, der mit Sorgfalt, künstlerischem Feingefühl und virtuosem Können die Aufführung vorbereitet hatte und im wahren Sinne des Wortes leitete. Beträchtlich ist auch der An-

teil des so vielfach bewährten *Aravantinos*, der von jeher gerade in fantastischem und orientalischem Milieu eine besonders glückliche Hand gezeigt hat. Seine neuen Bühnenbilder sind dem Geiste der Mozartschen Musik trefflich nachempfunden, ein durchaus passender Rahmen und an und für sich von großer bildhafter Schönheit. Die Gesangsleistungen waren keineswegs überragend, hielten sich jedoch durchwegs auf passabler Höhe. *Gitta Alpar* gewann Sicherheit erst im Laufe des Abends, zeigte jedoch im zweiten Akt beträchtliche Kunst des Koloraturgesanges. *Irene Eisinger* singt mit kleiner, aber angenehmer Stimme und agiert mit viel Anmut und schelmischer Laune. *Lists* Osmin gesanglich und darstellerisch vorzüglich, wennschon mehr gutmütig bärbeißerig als tückisch und gewaltsam, wie Mozart ihn zweifellos beabsichtigt hat. *Roswaenges* etwas enger Tenor kann anspruchsvollen Hörern nicht besonders imponieren, und auch *Karl Jöken* wirkt mehr durch muntere und lebhafte Darstellung als durch Frische und Fülle der stimmlichen Entfaltung. Schließlich ist von der »*Verkauften Braut*« im Krollschen Theater zu berichten. Smetanas Meisterstück kam in einer sehr glücklichen Neuinszenierung zur Aufführung. *Emil Preetorius*' neue Bühnenbilder atmen ländliche Luft und passen sich dem Stil des Werkes trefflich an. Auch *Legals* belebte Regie bewährte sich durchaus. *Zemlinsky*, der Dirigent, versteht sich vorzüglich auf das Wesen der urwüchsigen tschechischen Musik, weiß um ihre Akzente, Temporückungen, ihren eigentümlichen melodischen Duktus, ihre kraftvollen Rhythmen. Man müßte seine Leistung vorbildlich nennen, wenn er nicht bisweilen im Eifer des Guten zu viel getan hätte und mehr dem Orchester, als den Sängern zu Liebe dirigiert hätte. Eine in Berlin noch wenig bekannte junge Sängerin, *Jarmila Novotna*, erwarb sich bei dieser Gelegenheit sozusagen über Nacht einen nicht geringen Ruhm. Ihre schöne, biegsame, seelenvolle, wennschon noch nicht völlig entfaltete Stimme beherrschte die Bühne in jedem Moment. Dazu kommt ihre besondere Eignung für die Rolle der Marie, ihre anmutige Erscheinung, die bodenständige Echtheit ihres Spiels, die sich aus ihrer tschechischen Nationalität herleitet. *Kandls* Kezal wirkt mehr durch die unwiderstehlich komische Aktion, als durch stimmliche Gewalt. Wenig ausgeglichen in Gesang und Spiel war *Artur Cavara*, Mißlungenes stand neben beachtenswerten Zügen. Sehr glücklich dagegen *Erik Wirls* Wenzel. Auch kleinere Rollen waren ausreichend besetzt. Als Hauptsache jedoch wirkte Smetanas Musik Wunder. Trotz ihrer sechzig Jahre ist sie noch immer frisch und reizvoll, auch für neuzeitlich eingestellte Hörer fesselnd, von wahrhaft beglückender Fülle und Schönheit der melodischen Einfälle.

Hugo Leichtentritt

KONZERT

Orchester- und Chorkonzerte

Das erste Abonnement-Konzert des Philharmonischen Chors unter Otto Klemperer: ein Datum in der Geschichte des Berliner Musiklebens. Eine Erbschaft und ein neuer Anfang: Erbschaft von Siegfried Ochs her, der seine Schöpfung, diesen stimmreichen, ehrgeizigen, von Zusammengehörigkeitsgefühl beseelten Chor auch über schlimmste Zeiten als einen einheitlichen Körper so hinüberzuretten vermochte, daß er sich wie durch ein Zauberwort wieder zusammenzufinden, daß er eine Art von Urständ feiern konnte — die Männer, die seine Selbständigkeit gewahrt und wieder erobert haben, dürfen des Dankes des Berliner Musikgeistes versichert sein. Und den Männern und Frauen, die den Mut gehabt haben, die musikalische Führung des Chores Otto Klemperer anzuvertrauen, ist mit diesem neuen Anfang die erste Genugtuung geworden. Mut gehörte dazu: hier ist mehr Anfang als Erbschaft; man kann sich kaum zwei verschiedenartigere Musiknaturelle denken als Ochs und Klemperer, kaum zwei entschiedenere Vertreter entgegengesetzter Generationen und Ausdrucksbedürfnisse. Ochs war in seinen Größen und Schwächen ein absoluter Exponent des Wilhelminischen. Er sah das Werk, aber er sah es auch als Mittel zur Wirkung, ja zum Effekt; er übertrug, was dem 19. Jahrhundert recht war, mit dem ganzen Feuer, Geist, Temperament, deren er fähig war, kindlich-unbedenklich auch auf die Werke des 18. und 17. Jahrhunderts; er bemühte sich um den Geist der Zeiten nur so weit, als es sein eigener Geist war. (Ach, dies Urteil ist ungerecht, wie alle überspitzten und summarischen Urteile, und Ochs blitzt jetzt im Musikerhimmel, wo er sich mit den Herren Blumner und Ehrlich herumstreitet, mit den blauen Augen.) Klemperer ist aus ganz anderm Holz geschnitzt. Aber darin stimmt er mit Ochs überein, daß ihm der Chor als solcher wichtig ist, daß er

ihn nicht von einem »Vorbereiter« fertig oder halbfertig übernimmt, sondern ihn als sein ureigenstes, persönliches Instrument bildet und in der Hand hält, und der Chor hat dabei weder an Stimmkultur noch an Disziplin das geringste eingebüßt, das wurde schon mit der haarscharf gehaltenen ersten Viertelnote im Forte offenbar.

Daß Klemperer mit Bach und gerade mit der Johannes-Passion begonnen hat, ist kein Zufall. Die Johannes-Passion, dies finstere Werk, in das kaum ein paar Sonnenstrahlen fallen, kommt Klemperers Begriffen von Bachscher Musik entgegen. In der Tat, er hat einige vorgefaßte Begriffe. Aber sie werden von seinem Musikertum immer wieder über den Haufen geworfen: die starre Dynamik, die zwischen Forte und Pianissimo kaum Grade kennen möchte (und dennoch kennt); das starre Festhalten am Tempo, das auch bei musikalisch unbedingt zu akzentuierenden Kadenzen kein Verweilen duldet (und dennoch da und dort verweilt); das starre Blicken auf den Notentext Bachs, aus dem doch erst der Sinn, die Musik erblühen muß (und auch erblüht). Nur manchmal wird er ganz ein Opfer dieser Starrheit. Zum Beispiel gleich im Eingangschor, in dem die verschiedenen Ausdruckssphären zwischen Orchester- und Chorteil zwar richtig abgegrenzt sind, aber der Chorteil aus dem Studierten, Chorstundenhaften nur an einigen Stellen — da wo die Sforzati auf den Sechszehnteln vergessen werden — ins Freie und Ausdruckshafte vorstößt. Zum andern Beispiel: in den Fermaten der Choräle, die Klemperer mit religiöser Peinlichkeit und Buchstabengläubigkeit beachtet. Ja, sie stehen da, aber mit Recht hält sie kein Musiker; sie drücken keinen Zeitwert aus, sondern sind Atavismen der Aufzeichnung, graphische, nicht musikalische Interpunktionen. Nur in einem ist er nicht von religiöser Treue, nämlich in der immer noch wilhelminischen Chorstärke: hier folgt er der Ochs'schen Tradition, und nicht der Bach'schen ... Aber das muß wohl bei einem ersten Hervortreten in Kauf genommen werden. Sonst ist diese Johannes-Passion ungewohnt, aber sie ist richtig, und von tiefster Wirkung. Sie ist ein Drama, das seinen Höhepunkt in der ersten Hälfte des zweiten Teiles besitzt. Das ist eine große dramatische Szene, in deren wilden Tumult nicht bloß die »Turbae«, diese unheimlichen Judenchöre, sondern auch die Choräle, Arien gerissen werden; es ist ein erregtes Ineinandergreifen der Akteure, das den Atem raubt; der Evangelist vermittelt den Dialog der Massen und Solisten so schlagend, daß man sich gegenseitig buchstäblich ins Wort fällt; und es ist dramatisch, stilistisch — nämlich antioratorisch, und vor allem musikalisch das einzig Wahre. Einige der Turbae sind in ihrer Wucht oder ihrer grausig-spielerischen Mechanik unvergeßlich; und es ist beinahe notwendig, daß die Choräle nicht dynamisch überfeinert kommen, sondern an einer Grundfarbe festhalten — sie geben der Wiedergabe zwar nicht den kirchlichen Stil, den oratorischen Charakter, aber die musikalischen Ruhepunkte.

Die Vollständigkeit ist bei der Johannes-Passion weniger gefordert als bei dem späteren Schwesterwerk Bachs, der Matthäus-Passion: Bach selbst hat an dem Werk lange und viel gemodelt, ohne die Disproportion der Teile aufheben zu können. Aber die Vollständigkeit wird auch hier zur Tugend, wenn wie diesmal Chor, Vokal- und Instrumentalsolisten, Orchester sich einem einheitlichen Willen fügen, bis auf die kleinsten Einzelheiten — z. B. bis auf die Vermeidung auch selbstverständlicher Willkür in den Vorhaltsnoten beim Rezitativ. Auch die Wahl der Sänger war Klemperers Verdienst und Glück. Der Evangelist ist: Julius Patzak von der Münchner Staatsoper; ein Tenor von wunderbarer Leichtigkeit und Schlankheit; das Bibelwort in Bachs Formung da und dort noch etwas ungeprägt, aber doch überall erfaßt; ein Meisterwerk der Atemtechnik die große Arie mit den beiden Viole d'amore. Kann man diesen Sänger nicht nach Berlin entführen? Und kann man Heinrich Rehkemper nicht entführen, der für diesen finsteren und gottköniglichen Christus ebenso den Klang fand wie für die Weichheit seiner Chorarie? Eva Liebenberg — ganz vollkommen im Stil, der Beherrschung des herrlichen Organs; nicht weniger vollendet der Sopran Elisabeth Schumanns. Andere »Soliloquenten« waren Rudolf Watzke, Alfred Bartolitius, Hede Türk. Die Beweglichkeit, Schlagfertigkeit des Dramas unterstützt das von den Streicherbässen nicht oder nur selten gestützte und gehemmte Cembalo Günter Ramins; von den Instrumentalsolisten möchte ich mit besonderer Dankbarkeit — sie gilt allen, sie gilt auch dem »Tutti« der Philharmoniker — nur die Flöte Albert Harzers und die Gambe von Eva Heinitz zu nennen. Es war ein Beginn, der noch Größeres verheißt, und zu dem sich alle Beteiligten in der Karwoche wieder zusammenfinden sollten.

Bei *Bruno Walter* gab es einen »leichten Abend« unter dem historisierenden Gesichtspunkt: »Tänze aus zwei Jahrhunderten«. Aber kein historischer Abend, sondern ein Abend einfach voller Musik. Und so verschieden all die »Nummern« waren, die Walter uns diesmal geboten hat, so sehr sie den allmählichen Abstieg in der Vornehmheit der Tanzmusik zeigten, von dem exklusiven Adel Couperins bis zur breiten Bürgerlichkeit des Johann Strauß: Geist war in allen, Geist im Klangspiel der Couperin-Suite von Richard Strauß, so wenig sie noch mit Couperin zu tun hat; Geist in den Menuetten, Contretänzen, Walzern, die Mozart und Beethoven für den k. k. kleinen Redoutensaal in Wien komponiert haben — und unter denen das von Beethoven so geliebte Finalthema der »Eroica« mit den bezaubernd frischen Variationen auffiel; Geist in den zwei slawischen Tänzen von Dvorak, dem Hopak Mussorgskijs, dem Intermezzo Schuberts; Geist in der unsagbar einfallreichen »Kamarinskaja« von Glinka, oder — die Krone von allem — in den Polowetzer Tänzen von Borodin, der ja zu den ganz Großen in der Musik gehört, der Mussorgskij und Rimskij-Korssakoff vorweg nimmt und vereinigt. Man kann kaum sagen, welches Stück aus dieser Fülle Walter erfüllter, freier, belebter gebracht hat: die Klarheit, Festigkeit der klassischen, das sinnliche Rubato der slawischen Stücke. Es war ein Fest, für das man nur danken kann: ein Fest, das durch die Kunst und Laune von Maria Müller, die mit Strauß und Rossini uns ungarisch und neapolitanisch kam, noch gesteigert wurde.

Edwin Fischer beginnt, mit Hilfe von Michael Taubes tüchtigem und gerade in solche Aufgaben eingespieltem Kammerorchester, mit dem Vortrag von Bachs sämtlichen Klavierkonzerten, in die er das Fünfte Brandenburgische mit Recht einbezieht: mit um so größerem Recht, als es unter Bachs Klavierkonzerten das einzig authenische bis zur letzten Note ist ... Über Fischers Art, Bach vorzutragen, in die er natürlich seine Mitspieler: Agnes Jambor, Konrad Hansen am zweiten und dritten Klavier, weniger die Solisten Max Strub (Geige) und Hermann Zanke (Flöte) hineinreißt, ist Neues kaum zu sagen. Es ist ein auf Bach projizierter Beethoven; es ist eine tolle, erstaunliche und manchmal bewundernswerte Vergewaltigung; und einigermaßen rein geht die Rechnung nur in den langsamen Sätzen auf, wo Fischer die Melodik Bachs aufs feinste ausziseliert, ohne ganz unbachisch zu werden. Man wittere bei diesem Urteil nicht gleich den »Historiker«; der Historiker hätte es zwar leicht, etwa bei dem E-dur-Konzert zu beweisen, daß Bach es nicht Beethovensch ausdrucksbeladen gemeint haben kann, da es eben ursprünglich für Orgel geschrieben ist; man wittere auch nicht den Snob, der die Mode mitmacht, einzig den mechanisch, maschinell gespielten Bach gelten zu lassen. Aber der Ausdruck ist Bachs Musik immanent; man kann ihn nicht mit Gewaltsamkeit und Temperament herausholen, man kann in ihr nicht, auch nicht im Ricercar aus dem musikalischen Opfer, ganze Dramen sich abspielen lassen, aus Bachs architektonischen Ruhepunkten romantische Episoden machen. Muß man sagen, daß hier nicht etwa für einen langweiligen und formalistischen Bach plädiert wird? Muß man sagen, daß man dem prachtvollen Beethoven- und Brahmsspieler, dem heißen Musiker Edwin Fischer dergleichen nicht gern vorrückt? Auch die größten Vorzüge können zur Gefahr werden, wenn sie sich am untauglichen Objekt erweisen wollen.

Alfred Einstein

* * *

Konzerte im Opernhaus

In der Staatsoper Unter den Linden gehen die Sinfoniekonzerte ihren Gang; sehr aufregend sind die Programme nicht. Im Dezember hat es einen romantischen Abend gegeben: Webers »Euryanthe«-Ouvertüre, die Dante-Sinfonie von Liszt und als Neuheit eine Tanzfantasie aus H. H. Wetzlers schon bekannter Oper »Die baskische Venus«. Daß man das immerhin bedeutende Instrumentalwerk Liszts wieder hören und trotz mancher heute schon bemerkbar werdenden Längen auch genießen konnte, verdient Dank. Denn hinter dieser tonpoetischen Interpretation der »Göttlichen Komödie« steht ein edler Geist und ein vor Gemeinplätzen zurückscheuender Musiker, der mit ein wenig mehr Einfallskraft auch als Schöpfer ein großes Genie gewesen wäre. Wetzlers »Sinfonischer Tanz in baskischem Stil« ist in der Konzertfassung schon mancherorts zur Aufführung gelangt. Der Komponist hat sich von den Tanzrhythmen des alten Pyrenäenvolkes wirksam inspirieren lassen, und Erich Kleiber ließ in der effektvoll instrumentierten Partitur keine Klangmöglichkeit ungenützt.

Das erste Konzert im neuen Jahr brachte die h-moll-Sinfonie von Borodin als Kern-

stück des Programms. Es ist bezeichnend, daß die Bedeutung dieses russischen Komponisten erst heute allmählich zur Anerkennung gelangt. Während der Herrschaft der »Sinfonischen Dichtung« kannte man seine beiden nichtprogrammatischen Sinfonien und seine beiden Streichquartette bei uns kaum. Im Gegensatz zu dem Realisten Mussorgskij ist Borodin der Musiker einer mit Pathos und Lyrik wirkenden Stimmungskunst. Vielleicht schadet eine gewisse epische Breite der Formgeschlossenheit seiner Sinfoniesätze; aber unverkennbar ist die Ursprünglichkeit und Kraft seiner Erfindung. Die Staatskapelle hat unter Kleibers Leitung jedenfalls mit Borodin den stärksten Eindruck des Konzertes erzielt. Zwei andere Werke, Erstaufführungen, erwiesen sich als weit schwächer. Der noch junge Komponist Hans Wedig konnte mit seiner »Kleinen Sinfonie«, op. 5, jedoch einige Aufmerksamkeit erregen. Daß seine Musik im Duktus abhängig ist von Brahms (im Adagio auch etwas vom »Tristan«), will an sich nichts besagen. Hin und wieder klingen aber schon eigene Töne auf, die eine sich entwickelnde Persönlichkeit ankündigen. Eine reizvolle, wenn auch nicht eben bedeutende Angelegenheit war die Novität »Scarlattiana« (Divertimento für Klavier und kleines Orchester) von Alfredo Casella, die von Kleiber und der mitwirkenden Pianistin Käte Heinemann entsprechend reizvoll herausgebracht wurde. Aber der Hörer ist stets geneigt, das Genie eines noch nach zwei Jahrhunderten lebensfähigen Meisters im Original höher einzuschätzen, als in der feinsten neoklassischen Nachzeichnung.

Weitere Orchesterkonzerte

Die Gesellschaft der Musikfreunde bot ihren Mitgliedern ein recht gehaltvolles Konzertprogramm. Nachdem Beethovens erste Sinfonie von dem Dirigenten Dr. Unger eine gut disponierte Darstellung erfahren hatte, spielte Wilhelm Backhaus in ausgefeilter Fertigkeit und hochstehender Künstlerschaft das Klavierkonzert in d-moll von Brahms, wie man es nicht oft zu hören bekommt. Dann gelangte die fünfte Sinfonie (Sinfonia funebre) von Kurt Atterberg zur Berliner Erstaufführung. Das Werk hat eine nordisch ernste Grundhaltung, ist im Charakter mehr balladesk als sinfonisch-absichtslos. Im Thematischen prägt sich der skandinavische Volkston typisch aus, und dem Einfluß der wildromantischen Naturschönheit des Nordens folgt Atterbergs Partitur in breit und dick aufgetragenen Stimmungsfarben. Leider bleibt von dem Klangrausch kein tieferer Nachklang zurück: die höchste schöpferische Potenz ist dem Komponisten versagt geblieben.

Anzureihen wäre noch ein Sonderkonzert des Berliner Rundfunk-Orchesters in der Singakademie. Der als Deuter moderner Werke international geschätzte Genfer Dirigent Ernest Ansermet dirigierte; die Altmeisterin der Cembalokunst, Wanda Landowska, spielte Händels Cembalokonzert in B-dur und ein neues »Concert champêtre« von F. Poulenc mit feinster Delikatesse. Das Werk des satztechnisch kultivierten Franzosen wiegt inhaltlich nicht schwer, ist Salonmusik im besten Wortsinne, aber namentlich in den Außensätzen recht dankbar für ein großes Publikum. An neuzeitlicher Musik gab es außer den »Nocturnes« von Debussy noch eine artistisch geistvolle »Sinfonie« für Bläser von Strawinskij, der damit die vorklassische »Sinfonia« der Italiener (Liedform) in ausgezeichneter Instrumentalbehandlung wieder aufleben läßt.

Kammermusik, Violine und Cello

Im Gebiet neuer Kammermusik waren die Programme des letzten Monats nicht sehr positiv. Das Glazunoff-Quartett erwies sich an Beethovens op. 59, Nr. 2, auf künstlerischer Höhe stehend und erinnerte mit Griegs op. 27 mit Recht an einen heute etwas vernachlässigten Meister. Einen frühen Hindemith (op. 16) spielte das eifrig an sich arbeitende, klanglich noch nicht ganz ausgeglichene Peter-Quartett. Die Konzerte des Schumann-Heß-Trios und des Mayer-Mahr-Trios boten zu besonderen Betrachtungen keinen Anlaß. Bleibt noch das Prager Streichquartett, das Zika-Quartett, mit neuen Sachen zu erwähnen. Es verhalf dem zweiten Streichquartett des begabten Tschechen B. Martinu, das von Baden-Baden her bekannt ist, zu erneutem Erfolg und ließ dem schwächeren und weniger formgestrafften »Lyrischen Streichquartett« op. 11 von Josip Slawenskij eine ebenso lebendige Wiedergabe zuteil werden. Das Programm interessierte noch durch die Beteiligung der Sopranistin Rose Walter, die außer Händel, Ravel und Strawinskij noch das Solo einer Kammerkantate »Fragment Maria« von Wolfgang Fortner sang. Der junge Leipziger Komponist hat sich als konstruktiv sicherer Könner jedenfalls ziemlich günstig eingeführt und wird die höhere Notwendigkeit

seiner Produktion allerdings noch beweisen müssen.
Daß Serge Bortkiewicz mit seinem Kompositions-Abend erheblichen Eindruck hinterließ, wird niemand behaupten wollen. Man kennt ein pianistisch dankbares Klavierkonzert von ihm. Die von Joseph Schuster solistisch ausgezeichnet betreute Cellosonate op. 36 war nachromantische Epigonenmusik, die auf die am Schluß stehende Violinsonate op. 26 nicht gerade neugierig machte.
Drei weitere Cellokünstler. Arnold Földesy, längst anerkannter Meister der Kniegeige, spielte mit graziöser Verve und Musikalität alte Cellomusik von Boccherini, Bach, Breval und die A-dur-Sonate von Beethoven. Der Begleiter Helmut Baerwald steuerte einen guten Chopin bei. Über das letzte Konzert Benito Brandias ist das vor kurzem ausgesprochene günstige Urteil zu wiederholen. Berechtigten Erfolg holte sich der fanzösische Cellist Maurice Maréchal. Er ist ein Spieler von exzellenter Technik und künstlerischer Einfühlungsfähigkeit.
Zwei Violinabende diesmal nur. Der von Carl Flesch war mit dem Philharmonischen Orchester unter J. Prüwers Leitung zu populären Preisen arrangiert und in jeder Beziehung ein Erfolg. Flesch spielte mit der bei ihm schon selbstverständlichen Reife der Ausführung die Konzerte von Beethoven, Brahms und die Fantasie op. 24 von Josef Suk. Die Geigerin Adila Fachiri, bekanntlich eine Großnichte Joachims, gab wieder Beweise ihres nicht alltäglichen Talentes ab, das jedoch noch ins Persönliche hineinreifen muß.

Klavierspieler und Sänger

Die Reihe der Pianisten ist trotz der konzertruhigen Tage am Ende des alten und zu Anfang des neuen Jahres noch lang genug. Walter Gieseking, der nach dem segenspendenden Dollarika abreiste, spielte zum Abschied außer Bach, Schubert und Brahms die selten zu hörenden Etüden von Debussy. Alexander Borowskys Klavierkunst erfreute mit einem plastischen Bach (Orgeltokkata in C), mit der prachtvoll herausgebrachten Beethoven-Sonate op. 10, Nr. 3, und Mussorgskijs »Bildern einer Ausstellung«. Der junge Franz Osborn ist als Interpret moderner Klaviermusik (Tiessen op. 37) mit Auszeichnung zu nennen, ferner der Schnabel-Schüler Leonard Shure mit seinem wieder vielversprechenden zweiten Abend, der anscheinend sehr begabte Heinz Lamann und der allzeit solide Könner und Musiker Romuald Wikarski. Ein halbes Dutzend Pianistinnen, unter ihnen die zwölfjährige Tamara Lenska, kommen für eine ernsthafte Beurteilung nicht oder noch nicht in Betracht.
Auch bei den Sängern ist Auslese angebracht; denn diese Konzerte sind keineswegs immer musikalische Ereignisse. Heinrich Knote hat sein treues Stammpublikum, und er hat gewiß noch Stimme und Stimmkultur genug für den landläufigen Erfolg. Doch Schmelz und Jugendglanz lassen sich nicht konservieren. Ein gutes Niveau erreichte der Liederabend von Corry Nera. Diese Sopranistin setzt sich immer wieder für neue Lieder ihres Gatten Mark Lothar ein. Und so auch diesmal für den kantatenartigen Zyklus »Die Bremer Stadtmusikanten«, nach dem Grimmschen Märchen, mit bemerkbarem Sinn für Humor, teils rezitativisch, teils liedartig hübsch ausgeführt. Über das Konzert von Traute Hammer (Geraer Landestheater) wurden mir von glaubwürdiger Seite günstige Angaben gemacht. Die Sängerin hat mit ihrem feingeschulten Sopran nicht nur Händel-Arien stilvoll vorgetragen, sondern sich auch bei der Wiedergabe der »Marienlieder« op. 52a von Hermann Zilcher ausgezeichnet. Das Rosen-Quartett, das von Mitgliedern der Geraer Kapelle gebildet wird, begleitete den Zilcher-Zyklus und spielte noch zu Anfang die d-moll-Suite op. 23 von J. Brandts-Buys. Die Koloratursopranistin Anna Quartin und die in spanischen Sachen de Fallas gut wirkende Spanierin Anita Reull sind wenigstens zu nennen. *Karl Westermeyer*

OPER

BREMEN: Zu Weihnachten bescherte das Stadttheater seinem Publikum den *Schwanda* von *Jaromir Weinberger.* Und diese richtiggehende Volksoper erweist sich seitdem auch als schätzenswerter Kassenmagnet. Sie ist aber auch ein Bühnenwerk von glücklicher Mischung: ein Märchentext von ferner, kindlich naiver Symbolik und glücklichem Optimismus. Während die Partitur in ihrer überstarken modernen Orchestrierung und breiten Fugierung ganzer Szenen die Musikkenner interessiert, fesselt die an Humperdincks Hänsel und Gretel erinnernde Volkslied-Schwelgerei und böhmisch feurige Tanzrhythmik die Laien. *Otto Teisners* reichlich weicher Bariton kommt dem gutherzigen Musikanten Schwanda sehr entgegen, und er

wird durch *Gertrud Steinwegs* liebenswürdige Dorota trefflich unterstützt. Stimmlich und musikalisch überraschte *Grete Pense* als Königin durch Ausdruck und Präzision. Der Dudelsackpfeifer kommt gerade rechtzeitig, um die überkultivierte »Baskische Venus«, die sich mehr und mehr als sinfonisch-orchestrales Blendwerk zu erkennen gibt, abzulösen. Im übrigen lebte unsere Oper vorwiegend von der Operette — von der Lustigen Witwe bis zur Friederike. Am Bußtag kam aber doch der *Parsifal* heraus, in einer vom Intendanten Becker glänzend inszenierten, auch in den Chören sehr anerkennenswerten Aufführung mit der gesanglich und dramatisch vollwertigen Kundry *Gertrud Rollers* und dem in Stimme und Spiel noch nicht ganz reifen Persifal *Lars Boelickes*. Als bedeutende Neuinszenierung neben dem eisernen Bestand jedes Abonnentenopferntheaters ist lediglich die *Afrikanerin* zu nennen, die seitdem mit Gertrud Rollers stark beseelter Selika den schwingenden Reigen der Operetten von Zeit zu Zeit durchbricht.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Eine Neustudierung oder vielmehr radikale Neuinszenierung des »Tannhäuser« brachte die dringend notwendige, von Spielleiter *Hans Steinschneider* geförderte Rückkehr zu Wagner. Das aufdringlich symbolische, über dem ersten und dritten Akt schwer wuchtende Riesenkreuz war endlich in die Versenkung entschwunden und Tannhäuser durfte seine reuevolle Andacht wieder vor dem schlichten Marienbilde verrichten. Leider fehlten dem auch musikalisch, durch *Carl Schmidt-Belden*, reorganisierten Abend »nur« eine rechte Elisabeth und ein rechter Titelheld, den ein mühevoll, aber doch nicht genügend heroisierter lyrischer Tenor darstellen mußte. Erst in einer der Wiederholungen ergab sich, daß wir doch wenigstens eine sehr repräsentative Elisabeth in *Else Schulz* besitzen. — Danach führte Intendant *Hartmann* den französierten Russen *Igor Strawinskij* auf die Breslauer Opernbühne ein, die bisher nur einige seiner älteren Ballette kannte. Das Hauptstück des Strawinskij-Abends stellte die lyrische Oper »Die Nachtigall«, ein im ersten Akt noch von Rimskij-Korssakoff stark beeinflußtes, später abstrus atonales, die holde Art des Andersenschen Märchens grotesk verzerrendes Werkchen. Unter *Hans Oppenheims* sorgfältiger musikalischer und Hartmanns bunt aufgemachter szenischer Leitung (Bühnenbilder von *Oscar Schlemmer*) hatte die dreiaktige, aber kaum eine Stunde währende Kurzoper einen äußeren, wohl kaum in die Tiefe oder Breite gehenden Premièren-Erfolg. *Rose Book* flötete holdselig die nicht immer sehr holdselige Nachtigall. Der noch auf diese absonderliche »Nachtigall« folgende »Reinecke Fuchs«, eine kindliche Tier-Pantomime mit obligatem Gesangsquartett (zwei Tenöre, zwei Bässe) begegnete, obwohl Hans Oppenheim auch an ihr seine volle Pflicht tat und die vier Sänger das Mögliche leisteten, um den angeblichen Witz der einen Kampf zwischen Fuchs und Hühnern illustrierenden Kantate hervorzulocken, dennoch nur dem Befremden des Publikums, daß Strawinskij es wagt, so winzige, so pointenlose »Scherze« auf die Bretter zu senden. Oscar Schlemmer, der jetzt an der Breslauer Kunstakademie tätige, ehemalige Dessauer Bauhaus-Professor, führte als Gast die Bühnenregie für den »Reinecke«, an der freilich nicht viel zu führen ist.

Zur Ablösung der sonst alljährlich um Weihnachten im Spielplan antretenden liebenswürdigen Märchenkinder »Hänsel und Gretel« wurde diesmal Hans Pfitzners Frühoper »Christelflein« zum ersten Male in Breslau gezeigt. Die reine, warm empfundene Musik erweckte starkes Wohlgefallen, der hypernaive, hyperfromme, zuletzt sich in hohes Weihepathos versteigende Text nur starke Langeweile. Rose Book als Christelflein, *Gerd Herm. Andra* als Knecht Rupprecht waren die solistischen Hauptträger der von Schmidt-Belden in guter Pfitzner-Weis dirigierten, von Steinschneider liebevoll inszenierten Vorstellung.

Erich Freund

DORTMUND: Unsere Oper brachte als *westdeutsche Erstaufführung* Paul Hindemiths heitere, vorzugsweise parodistische und textlich recht albern von Marcellus Schiffer bedachte Oper *»Neues vom Tage«* heraus. Sie hatte eine Art Achtungserfolg und um die Wiedergabe machten sich *Wilhelm Sieben* (musikalische Leitung), *Walleck* (Regie), *Giskes* (Bühnenbild), sowie besonders die Damen *Musselli, Bungard* und die Herren *Weltner* und *Minten* verdient. — Seine *deutsche Uraufführung* erlebte der phantastische Einakter (nach einem russischen Märchen) *»Unhold Ohneseele«* von Rimskij-Korsakoff, musikalisch apart, wenn auch nicht dankbar, textlich etwas unklar, in der Kapellmeister

Karl Friderich, Adolf Jäger in der Titelpartie und *Irene Ziegler* (die Tochter des bösen Zauberers) zu nennen sind. — Eine andere russische *Erstaufführung* für uns waren die originellen »*Polowezer Tänze*« von Borodin, der die effektvolle Straußsche »*Josephslegende*« zugesellt war. Musikalische Leitung: *Siegfried Meik*, Tanzmeisterin: *Helga Swedlund-Witt*. Daneben gab es noch in neuer, aber nicht ganz einwandfreier Ausstattung »Rheingold« und »Walküre« unter *Sieben* und in wohlgelungenen Neuaufführungen unter *Friderich* und *Kugler* u. a. »Bohème«, »Lohengrin«, »Rigoletto« und verschiedene Lortzing-Opern. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Man hat in Dresden den alten »Troubadour« von Verdi in neuer, auf einer deutschen Bühne wohl kaum jemals dagewesenen Form aufgemacht. Veranlassung dazu gab das Vorbild, das Toscanini mit der Berliner Aufführung des Werkes bei seinem Ensemblegastspiel gegeben hatte. Aber an äußerem Prunk wurde dieser Toscanini-Abend in Dresden weit übertroffen. Man hatte einen modernen Schauspielregisseur verpflichtet, um die Inszenierung nur ja so von allem Herkommen gelöst wie möglich herauszubekommen. Aber was schließlich daraus wurde, war doch nur »große Oper« ohne die Hauptsache, den echten italienischen Stil. Man spielte den »Troubadour« etwa, wie wenn er von Meyerbeer wäre. Und ließ sich sogar das von Verdi für Paris nachkomponierte schwache Ballett nicht entgehen. Immerhin, soweit man es von einem deutschen Musiker verlangen kann, hatte *Fritz Busch* die Wiedergabe musikalisch eindrucksvoll gestaltet. Und wenn man bedenkt, daß »Troubadour« im deutschen Theaterspielplan gewöhnlich eine der am meisten verschlampten Vorstellungen ist, so tat die saubere Kultur dieses Musizierens besonders wohl. Aber von den aufgemachten Strichen erschien nur die »Stretta« mit dem originalen Chorschluß ein Gewinn. Die neue Koloratursängerin *Helena Mara* und die ebenfalls neue Altistin *Martha Fuchs* bildeten mit den bewährten männlichen Gegenspielern *Max Hirzel* und *Robert Burg* sowie mit der für den alten Fernando aufgebotenen Prachtstimme *Ivar Andrésens* ein schätzbares Ensemble.
Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Die Zeitgenossen — bei uns wahrlich nicht reich bedacht — marschierten an einem kurzweiligen Abend in breiter Front auf: *Milhaud* mit den aparten »Saudades do Brazil«, *Strawinskij* mit den beiden keck-vitalen »Kleinen Suiten« (besonders letztere unter Ruth *Loesers* Leitung frisch und gekonnt getanzt), und *Jaques Iberts* flott parodierender »Angélique«. Durchweg gute Besetzung mit *Maisy Brauner* und *Arno Schellenberg* in den Hauptpartien, *Friedrich Schramm* als einfallsreichem Regisseur und *Jascha Horenstein* als musikalischem Führer, dem solch graziös-nervöse Kleinkunst ganz entschieden besser liegt als etwa die größeren Linien des »Rosenkavalier«. Bühnenbildnerisch erwies bisher *Robert Pudlich* das feinste Einfühlungsvermögen.
Car Heinzen

FRANKFURT a. M.: Neueinstudierung des »Lohengrin«: außerordentlich lebendig, präzis und sauber musiziert von *Steinberg*, zumal im Orchester in für Frankfurt ungewohnt intensiver Weise probiert; mit der sehr bewegten Regie von *Graf*, die die starren Chormassen glücklich löste; mit wirksamen, wenngleich zuweilen etwas kunstgewerblichen Bildern von *Siewert*. Wenn trotzdem keine vollends gelungene Aufführung zustande kam, so liegt es an den verfügbaren Kräften. Es wurde in früheren Jahren an dieser Stelle von Mängeln der Opernführung gesprochen. Nun jene Mängel zumindest der Intonation nach korrigiert erscheinen, muß doch einmal gesagt werden, daß auch der Personalbestand der Oper nicht durchaus radikalen Anforderungen genügt. Zunächst ist der *Chor*, der trotz sorgfältiger Vorbereitung dauernd detonierte, dringend reformbedürftig. Dann aber ist auch am Solistenstab viel zu bessern. Abgesehen von der wirklich überragenden Ortrud der Frau *Spiegel* stand kaum jemand am rechten Ort. Sei es, daß tüchtige Kräfte wie die Sängerin der Elsa an falscher Stelle eingesetzt waren, sei es, daß man Künstler exponierte, die für derlei Aufgaben überhaupt nicht mehr in Betracht kommen — der Effekt war nicht erfreulich. — Ein Wort noch über die Pointe der Aufführung: den fortgelassenen Schwan. In der Tat, was kann ein Regisseur viel anderes tun, als das symbolische Märchentier streichen? Naiv-leibhaftig löst es Komik aus, ornamental-stilisiert nicht minder; einen aus Lichtkegeln konstruierten Schwan lassen sich die reaktionären Opernhörer nicht gefallen. So bleibt vom Schwan der Hohlraum zurück. Nur freilich, fällt der Schwan auf der Bühne, muß ihm Text und

Musik nach; es geht nicht an, daß Lohengrin die Leere, der er entsteigt, mit seinem Danklied besingt, sondern jedes Wort und jeder Ton im Lohengrin, der von der Macht der Bilder lebt, müßte mit ihm getilgt werden; und was würde dann aus dem Werk? Oder vielmehr: wie ist es heute wirklich um den »Lohengrin« bestellt? — Als Operette brachte die Frankfurter Oper *Lehars* »Land des Lächelns«, und da es eine seriöse Oper ist, muß es auch eine seriöse Operette sein, mit jenem ominösen Niveau, das die Operette heute allerorten der Bildungsoper der vergangenen Generation entleiht, und sogar mit Tragik drapiert, die nun eben dafür reif wurde. Also, es geht schlecht aus, süß und rühmlich zugleich für den Zuhörer. Auch die Musik läßt es an Süße nicht fehlen. Rühmlich ist sie nicht. Sie borgt das Pathos von Puccinis Turandot, das selber schon zur Operette gehört, hat auch ihren Elan mit rhapsodisch-melodisierenden Bögen aus Italien bezogen; die gerühmte Instrumentation erweist sich bei näherem Zuhören als armselig genug. Am besten sind noch die Buffoschlager geraten, denen man gern in Hotelhallen begegnen mag. Die Aufführung sehr hübsch mit Frau *Ursuleac*, Fräulein *Ebers*, und zumal dem Tauberprinzen des Herrn *Völcker*, der sich einen Triumph holte, der ihn immerhin skeptisch machen sollte.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Die Oper befindet sich wieder einmal in einer Krise, die der außerordentlich schlechte Geschäftsgang verschuldet hat. Diesen schlechten Geschäftsgang aber verschuldete eine künstlerische Leitung, die — keine ist. Da es an diesem Kunstinstitut Sänger gibt, für die »Der Troubadour« Premiere bedeutet, konnten seit Beginn der Spielzeit bis Mitte Dezember erst fünf oder sechs alte Ladenhüter und als örtliche Neuheiten *Die Macht des Schicksals* und *Schwanda* gegeben werden. Infolge unzulänglicher Besetzung gingen auch diese Vorstellungen vor leeren Häusern vor sich. Der städtische Verwaltungsausschuß hat deshalb eine Konferenz von Fachkritikern einberufen und beraten, was zu tun ist. Das Ergebnis dieser Beratungen war der einmütige Beschluß, so bald wie möglich eine Änderung in der Leitung zu veranlassen, ehe noch die Oper an sich selbst stirbt. *Otto Hödel*

HAGEN: *Kreislauf* (Uraufführung), Tanzdichtung von Karlheinz Gutheim und Günther Heß, Musik von Artur *Honegger*, ist eine kosmisch-irrationale Angelegenheit. Der Mensch als Geist entstammt dem harmonischen All. Sein Drang zur Materie führt ihn zum Weib. Schließlich findet er sich wieder zum Geist, zum All, zurück, zum Ausgangspunkt seines Seins. Hein Heckeroth schuf dazu vorzügliche Bühnenbilder, gleichsam kosmischer Rahmen und Hintergrund. Es tanzten ganz ausgezeichnet Günther Heß, Aurel v. Milloß und Oda v. Holten. Geschickt verkörperte ein Bewegungschor den Kampf wider die Materie. Karlheinz Gutheim war der Honeggerschen Musik ein warmer Anwalt. Honeggers Musik entsprach dem Verlauf der Tanzhandlung: Harmonie—Disharmonie—Harmonie. In dieser Partitur siegt der Musiker Honegger über seine zweite Natur, er bekennt sich teilweise darin zur Melodie und zum schönen Klang. *H. M. Gärtner*

HAMBURG: Den *Troubadour* Verdis hat das Stadttheater als absonderliche Christfestgabe gerade am ersten Weihnachtstag in neuer Ausstattung nicht nur geboten, sondern auch mit einer angeblich textlich neuen Bearbeitung versehen. Ja, die Dirigentenfinger (Werner Wolffs) haben sogar in Verdis orchestraler Handschrift einige Lichtungen vorzunehmen sich beikommen lassen. Die Textrevidierung des Intendanten *Sachse* bezieht sich auf den Arienstoff zumeist nicht, glaubt aber, dem Chorpart zu nützen und hat den Ausklang der ersten Aktes in Einklang mit der Erzählung im Zigeunerakt gebracht. Außer *Karl Günther* und Hans *Reinmar* hat unsere Oper neben Sabine *Kalter* keine Vertreter, die die anderen Aufgaben restlos zu lösen vermöchten. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Mit vollen Segeln ist die *Städt. Oper* in die neue Spielzeit hineingesteuert. Traten bisher klassische Ambitionen bei der Erweiterung des Repertoires zurück, so wurde die aufgewandte Arbeit doch an kein aussichtsloses neutönerisches Experimentieren verschwendet. Wenn sich unser Städt. Institut vor den Siegeswagen der *Jaromir Weinbergerschen* Tschechenoper »*Schwanda*« spannte, so war ihm das in Anbetracht der in dem Werk verschlossenen musikalischen Werte und Bühnenwirkungen nicht zu verdenken. Jedenfalls ist es so zu einem Zugstück gekommen, dessen Spannungskräfte durch geschmackvolle Ausstattung, schmissige musikalische Auslegung (*Rudolf Krasselt*) und individuell geschaute

Regie (*Hans Winckelmann*) frei gemacht werden. Ein Weiteres tragen zu dem Dauererfolge die Darsteller bei, voran *Karl Giebel* (Schwanda), *Tiana Lemnitz* (Dorota), *Carl Hauß* (Babinsky), *Else Schürhoff* mit *Luise Schmidt-Gronau* alternierend als »Königin« und *Willy Wissiak* (»Teufel«). Bei den Neueinstudierungen war man auf *Giacomo Meyerbeers* altersschwachen »*Propheten*« verfallen, dem aber alle herbeigebrachten Krücken einer wirkungsvollen Aufmachung nicht aufhelfen wollen. Gut beraten war dagegen die Opernleitung, als sie auf *Walter Braunfels'* musikalische Komödie »*Don Gil von den grünen Hosen*« und »*Mona Lisa*« von *Max von Schillings* zurückgriff, beides musikalisch gut fundierte und von Theaterblut durchpulste Werke.

Albert Hartmann

KÖLN: Da größere Aufgaben bis zum neuen Jahr verschoben werden müssen, hat die Kölner Oper uns noch *Weinbergers* »Schwanda« und *Humperdincks* »Hänsel und Gretel« in neuen Aufführungen gebracht, die tschechische Oper in einer Ausstattung, die in doppeltem Sinn kostbar ist und von Prof. Steiner in Prag besorgt wurde. Mit den echten Kostümen, bunten Vorhängen und Szenenbildern, die auf stärksten Farbenkontrast angelegt waren, wurde die helle Wirkung der Musik betont. Erich Hezel als Bühnenleiter hatte das Bewegungsspiel ausgezeichnet gegliedert, den absoluten Formen dieser Opernmusik eine szenische Erfüllung gegeben und durch die Tänze (Ballettmeister Galpern) eine rhythmische Steigerung erzielt. Die Musik lag Eugen *Szenkar* gleichsam im Blut, er konnte hier bei aller Sorgfalt sein musikantisches Temperament ausleben. Der Gesamteindruck war, ohne daß auch die Hauptpartien überragten, höchst erfreulich. Humperdincks Märchenspiel, von *Werner Gößling* mit Empfindung und klanglicher Zurückhaltung betreut, ist nun als auf kleine Form gebracht und in gewissem Sinn entwagnert worden. Die Kinder wurden jungen und frisch wirkenden Kräften anvertraut, Nora Gruhn und Margarete Wülfing. Hans Strohbach vermochte auch im Bühnenbild das Gemütvolle hervorzuheben, konnte aber die Engelsszene nicht ganz vom Opernhaften loslösen.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Auch in diesem Jahr darf sich unsere Oper der Leitung des Intendanten Dr. Hans *Schüler* erfreuen, der unsere Bühne aus der stark verstaubten Tradition der letzten Jahre herausgerissen hat. Wie sehr Regie und Szene von Grund auf einer neuen Auffassung gehorchen müssen, das haben die Aufführungen der neuen Spielzeit bereits erwiesen. *Mozarts* »Figaro«, *Wagners* »Tannhäuser« zeigten in Szene und Regie die höchst notwendige Wandlung, das Erfassen der Dinge aus einem neuen Geist. *Glucks* »Orpheus« erstand in der Regie unser Tanzmeisterin Marion *Hermann* in wundervoll plastischer Bildhaftigkeit und, wie es dem Charakter des Werkes durchaus zukommt, am Tänzerischen orientiert. Die Regie und Einstudierung von *Hindemiths* »Dämon« besorgte Marion Hermann ebenfalls, eine nicht minder glänzende Leistung. Werner *Ladwig* betreut das Musikalische mit untrüglichem Instinkt für die verschiedensten Stilarten. Seine Vielseitigkeit, die Mozart und Gluck ebenso gerecht wird wie Hindemith oder Strawinskij, machen ihn zum musikalischen Leiter einer Opernbühne geeignet. In den sehr begabten jungen Kapellmeistern Werner *Richter-Reichhelm* und Leo *Kopp* hat er gute Assistenten zur Seite.

Otto Besch

LONDON: Eine kleine Gruppe begeisterter Kunstjünger aus Oxford hat den Mut gehabt, London einige jener alten Opern vorzuführen, die sie bereits mit Erfolg in der Universitätsstadt zu Gehör brachte. Bis jetzt kamen zur Aufführung: Monteverdis »*Orfeo*«, Mathhew Lockes »Cupid and Death«, Purcells »Dido and Aeneas«. Es folgen Mozarts »Finta Giardiniera«, Händels »Julius Caesar«, Glucks »Alceste« und, etwas unvermittelt, »Freischütz« und »Hänsel und Gretel« — alles auf Englisch. Die Schwierigkeiten, die mit der Ausführung, namentlich der älteren Werke, verbunden sind, kann man kaum überschätzen. Für den »Orfeo« mußte zunächst eine englische Übersetzung angefertigt werden, ein nicht gerade einfach zu lösendes Problem, wenn man bedenkt, daß der große Reformator der Oper um 1600 den Hauptwert seines Schaffens auf die genaue Anpassung der Musik an die Deklamation legte. Man kann nur sagen, daß R. L. Stuart, der mit Denis Arundel, dem jungen Musikforscher namentlich altenglischer Musik, die Vorstellungen leitete, diese Aufgabe glänzend gelöst hat. — Kommt dazu die Orchestration des »Orfeo«, auf die Monteverdi sein Augenmerk nicht weniger gerichtet hatte als auf die Deklamation (man sieht: »Nichts Neues unter

der Sonne«, denn diese Hauptobjekte des Cremonesers, der sogar mit Leitthemata, wenn auch nicht Leitmotiven, spielte, decken sich mit denen Wagners). Monteverdi schrieb ein Orchester von etwa 37 Instrumenten vor, (darin 5 Posaunen!), die heute längst verblichen sind und deren Anordnung überdies nicht mehr festzustellen ist. Der junge J. A. Westrup stellte sich die Aufgabe, einem modernen Orchester ungefähr die Färbung zu geben, die man nach den spärlichen Angaben der Partitur als richtig vermuten konnte, und es ist nicht geringes Lob, daß man in seiner Deutung keine Stilwidrigkeit entdecken kann.

Interessant ist die Gegenüberstellung der Lockeschen Oper, die fünfzig Jahre, und der Purcellschen, die weitere dreißig später entstand, und die Feststellung der Freiheitseroberungen, die die Musik in diesen relativ kurzen Zeitspannen gemacht hatte. Schon die Ouvertüre des »Cupid« mutet fast modern an; mit Purcell lösen sich dann die Bande der strophischen Gestaltung, deren regelmäßig wiederkehrende Kadenzierung auf unser Ohr ermüdend wirkt. Erstaunlich frei mutet uns der Rhythmus, frisch sein Melos, kühn seine Harmonik, an. Der Schritt, den Monteverdi um 1600 in letzterer Beziehung getan, ward neunzig Jahre später zum Riesensprung in eine Bahn, die über den vierzig Jahre jüngeren Johann Sebastian zur Musik, wie wir sie kennen und empfinden, führen sollte.

Sehr reizvoll war die szenisch einfach gehaltene Darstellung, gesanglich stand sie nicht ganz auf gleicher Höhe, doch eine gewisse Naivität der Stimmen und der Wiedergabe stört weniger in Werken, denen für unser Gefühl naturgemäß etwas naiv Tastendes, Experimentierendes innewohnt, verleiht ihnen sogar einen eigenen, ursprünglichen Reiz.

L. Dunton Green

MAGDEBURG: Mir scheint die Magdeburger Oper unter Generalmusikdirektor *Walter Beck* einen rechten Weg zu einem immer klarer erfaßten Ziel geführt zu werden. Das ist die Schaffung einer neuen Repertoire-Tradition, eines Stammes von sauberen und erfolgssicheren Einstudierungen älterer und neuer, *erprobter* Werke. Neben den Standardwerken der modernen Opernliteratur wird seit geraumer Zeit besondere Sorgfalt der sinnvoll sachlichen Neueinstudierung von Verdi-Opern zugewandt. Wir haben jetzt nach einer guten »Rigoletto«-Aufführung einen neuen »Troubadour« erhalten, dessen Aufführung unter Walter *Beck* ein geradezu sensationeller Erfolg wurde. Was nur zum Teil einer ausgezeichneten Besetzung der vier Hauptrollen, viel mehr der nicht auf »Schmiß«, sondern auf größte Werktreue, auf strengste Spannung der dramatischen Linien, eingestellten Arbeit des Dirigenten zu danken ist.

L. E. Reindl

MANNHEIM: Von der ganz außerordentlichen Kapellmeisterbegabung *Eugen Jochums* erstattete ich schon einmal Meldung. Der junge Musiker hat nur hier nicht gänzlich die erwünschte Gelegenheit, seine Schwingen so frei entfalten zu können, wie es wohl seine Veranlagung, aber auch das Interesse unserer Oper erforderlich machen sollte. Er hat in den letzten Wochen außer einem vortrefflich herausgebrachten »Siegfried« und einer voll Schmiß hingelegten, auch in den Ensembles tüchtig durchgearbeiteten »Carmen« eigentlich nur a prima vista-Direktionsleistungen zu vollbringen gehabt. Einmal berief man ihn am Tage selbst zur Leitung der Nicolaischen »Lustigen Weiber«, ein anderesmal zu einer solchen der »Zauberflöte«, beidemale ohne die Möglichkeit gewährt zu sehen, zu einer einigermaßen hinreichenden Orientierung mit dem Personal zu gelangen. Aber die Art, wie Jochum dieses Vomblattdirigieren absolvierte, bewies — wenn es dessen noch bedurft hätte —, daß er ein geborener Theaterkapellmeister ist, ein geborener und ein gelernter, einer, der im dicksten Pulverdampf den Kopf oben behält. Aber alle diese doch spezifisch künstlerischen Vorgänge werden in den tiefsten Schatten gestellt von den noch tiefergehenden Erregungen, die durch die Debatten um das weitere Schicksal des *Nationaltheaters* ausgelöst werden. Hier handelt es sich um die nackte Tatsache: »kann das Nationaltheater in der bisherigen Form weiterbestehen oder muß es, falls man nicht zu einer Verpachtung des Hauses schreiten sollte, einfach geschlossen werden? . . .« Der Mannheimer Stadtrat hatte seinem Bürgerausschuß das Theaterbudget für das kommende Jahr vorgelegt und darin die Summe von 1 150 000 Mark als Zuschuß gefordert. An der Höhe dieser Summe stießen sich die politischen Parteien. Das Zentrum lehnte das Budget ab, weil seiner weltanschaulichen Richtung die Freimütigkeit, mit der in der Dichtung und auf der Bühne allerhand Kultursorgen und Kulturschäden behandelt werden, nicht zusagt. Eine andere größere politische Partei warf den An-

trag auf den Tisch des Hauses, 100 000 Mark zu sparen an den präliminierten Ausgaben. Nach langen Überlegungen konnte man nicht einig werden, die Theaterführung glaubte nur einen Abstrich von 50 000 Mark verantworten zu können, die Politik bestand auf ihrem weitergehenden Antrag. In diesem Hin und Her der Meinungen, in diesem Kreuzfeuer der heftig geführten Debatten leidet offensichtlich das Theater selbst, dessen bessere Kräfte mit Abwanderung nach anderen Bühnen drohen. Und die Bevölkerung, der man vor einigen Monaten erst Jubelfeiern zum Preise des 150-jährigen Bestehens ihres Nationaltheaters vorgeführt hatte, schaut ohnmächtig zu, wie man auf dem besten Wege ist, einen der wichtigsten Kulturfaktoren städtischen Kunstlebens, zugleich ein Zentrum der Anziehungskraft für Fremde und für Einheimische, aus dem Lebensbuch der Stadt zu streichen. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Janaceks »*Jenufa*«, mit der wir reichlich verspätet bekannt gemacht wurden, übte auch hier namentlich durch die bohrende Eindringlichkeit, mit der der Komponist die dumpf lastende tragische Grundstimmung festzuhalten weiß, tiefgehende Wirkung. In der von Karl *Elmendorff* dramatisch gestrafft dirigierten und von dem neuen Regisseur Alois *Hofmann* verständig szenisch geleiteten Aufführung des eigenwüchsigen Werkes zeichneten sich vorzüglich Hildegard Ranczak als Jenufa und Ella Flesch als Küsterin Buryja aus. Als weitere Neuheit brachte die Staatsoper Rossinis »Cenerentola«, von Hugo *Röhr* geschickt und taktvoll als »*Angelina*« bearbeitet, heraus. Die von dem Bearbeiter mit feinem Gefühl für das Gesangliche geleitete Vorstellung verhalf dieser erfindungsfrischen, melodiefreudigen opera buffa zu einem starken Erfolg. Der dritte Premieren-Abend blieb dem Ballett vorbehalten. Neben dem nun schon bald zwanzig Jahre alten Tanzspiel »Die Prinzessin von Tragant« von Oskar Straus, einer liebenswürdigen Nichtigkeit, gelangte *Honeggers* symphonie choréographique »*Skating Rink*« zur Uraufführung. Ein symbolisches Ballett, das den ewigen Gleichlauf des Lebens an einer über eine Eisfläche gleitenden Menge versinnbildlicht. Das Werk gibt szenisch und choreographisch sehr wenig her, zumal die grau in grau gehaltene, von Anfang bis Ende im Sechsvierteltakt geschriebene, halt- und gestaltlose Partitur von einer lähmenden Monotonie ist. Es war im höchsten Maße bewundernswert, wie Heinrich *Kröller*, in dessen Händen die Inszenierung und Choreographie lag, aus dieser theaterscheuen Musik tänzerische und pantomimische Kräfte zog. Das Ballettkorps bot Proben höchster technischer Schulung und diszipliniertester Ensemblekunst. Paul *Schmitz* dirigierte die beiden Neuheiten elastisch und rhythmisch ungemein sensibel. *Willy Krienitz*

MÜNSTER: Die Verpachtung des Stadttheaters an den Intendanten Alfred Bernau führte zu einem überraschenden Aufschwung des Theaterlebens. Die Regsamkeit der neuen Direktion bezeugt die stattliche Opernreihe: »Aida«, »Walküre«, »Die toten Augen«, »Madame Butterfly«, »Tosca«, »Zar und Zimmermann« und »Sly«. Manche Aufführungen übertrafen bei weitem die bisherigen Erwartungen, nur »Walküre« bedeutete einen Fehlgriff. Eugen Lang ist ein feinsinniger Dirigent, Anton Deutsch berechtigt zu starken Hoffnungen. Otto Macha zeigt sich als routinierter Heldentenor, jedoch auf absteigender Linie. Josef L. Schwarz ist lyrischer Tenor von überragenden Qualitäten. Gut entwickelt hat sich der Baßbuffo Anton Imkamp. Siegfried Urias, ein aufgehender Stern, schauspielerisch und stimmlich als Bariton großartig. Sein »Scarpia« erinnert an Michael Bohnen. Glückliche Besetzung der Sopranpartien durch Zora Bihoy und Lia Fuldauer, Bronja Londska ist nicht so ausgeglichen. *Hrch. Stute*

NEAPEL: Die Spielzeit der San-Carlo-Oper hat mit der Götterdämmerung begonnen. Die Aufnahme war hier wärmer als sonst bei Wagnerwerken, aber wirklich enthusiastisch nur nach dem Trauermarsch. Um diese Aufnahme gebührend zu unterstreichen, läßt man entgegen Wagners Vorschrift den Vorhang fallen und die Musik unterbrechen. Auch im übrigen hat man sich nicht sonderlich an Wagner gehalten. Nicht nur die Waltrautenszene war gestrichen, sondern noch vieles andere. Das entspricht dem Bedürfnis, die Längen zu vermeiden, die ein italienisches Publikum ermüden. Auffallend ist es, daß immer mehr nichtitalienische Wagnersänger herangezogen werden müssen, so in Rom Lilli Hafgreen, in Neapel die Spanier Fagoaga und Maria Llacer, die verdienten Erfolg errangen, ebenso wie Kapellmeister Edoardo Vitale. *Maximilian Claar*

PARIS: Die bemerkenswerte Untätigkeit unserer Opernhäuser wurde unterbrochen durch die Wiederaufnahme des »Roi malgré lui« von *Chabrier*, in Begleitung eines Einakters von *Henri Büsser:* »La Pie borgne«. Chabriers Oper, dessen Buch eine Neufassung durch Albert Carré erfuhr, stellt den eintägigen polnischen König Heinrich III. in den Mittelpunkt. Vor dem Brand der Opéra comique (1887) wurde das Werk dreimal, im gleichen Jahr aber noch zwanzigmal wiederholt. Die Reprise, jetzt nach mehr als 40 Jahren, bekräftigt, daß Chabrier seiner Zeit weit voraus war. Über einen Text, fast operettenhaft mit seinen Couplets, Duos, Ensembles und dem geistlosen Dialog, hat Chabrier Einfälle ausgeschüttet, die, vom Hergebrachten abweichend, sich der Art Berlioz' nähern, nur raffinierter wirken. In seiner Partitur, die dem Charakter der Buffoneske in unnachahmlicher Genialität Rechnung trägt, glänzen köstliche Farben reicher Orchestrierungskunst, erfrischen originelle Rhythmen, unter denen der Walzer sich besonders hervortut. Die sehr späte Wiederaufnahme erfreute sich Massons sorgsamer Leitung; die Darsteller gaben ihre Partien so lebendig und lustig, daß sich diesmal wohl eine Repertoire-Oper ergeben wird. — Der Büssersche Einakter ist amüsant; sein Komponist verwendet modernes Orchesterkolorit, dessen Handhabung ihm vertraut ist. Peinlich bleibt, daß der in Prosa verfaßte Dialog von R. Benjamin die Aufmerksamkeit zum Schaden der Musik allzu stark auf sich zieht. Im Ganzen: eine recht harmlose Erschütterung.

I. G. Prod'homme

ROM: Die Spielzeit ist mit einer Spielplangestaltung eröffnet worden, die symptomatische Bedeutung hat: Walküre eingerahmt von Cimarosas Heimlicher Ehe und Donizettis Liebestrank. Das bedeutet, daß man wieder zu der Tradition der Wagneroper zurückkehrt, die man am Anfang der Spielzeit »abmacht«, um sich desto beruhigter in die nationale Flut zu tauchen. Die Aufführung der Walküre war obendrein eine gute Durchschnittsware; nicht mehr, abgesehen von Lilli Hafgreen, die man als Wagnersängerin kennt. Auch Gino Marinuzzi ist kein Wagnerdirigent. Um so besser war die Aufführung der Heimlichen Ehe. Cimarosas musikalisches Lustspiel kam zur vollsten Geltung. Man sollte es auch in Deutschland wieder einmal damit versuchen. Es gemahnt manchmal an Mozart.

Maximilian Claar

ROSTOCK: »Hassan gewinnt«, komische Oper unseres ersten Kapellmeisters *Hans Schmidt-Isserstedt*, Text von Martin Münch, erlebte eine glänzende Erstaufführung, die vom Komponisten vorbereitet und geleitet wurde. Das treffliche Buch besitzt dichterische Eigenschaften, es behandelt ein Märchen aus 1001 Nacht mit altbekannten Personen und Motiven. In diesem Lustspiel herrschen äußerlich die alten Opernformen, die einzelnen Gestalten sind dankbare Vorwürfe für musikalische Untermalung, Sätze zu zwei, drei, fünf, sieben Stimmen, Chöre, Aufzüge und Tänze wechseln miteinander ab. Der jugendliche Komponist aus Schrekers Schule schreibt im modernsten Tonsatz mit erstaunlicher Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel, immer aus dem Geist der Dichtung, die er so vertont, wie es seinem Empfinden und Können entspricht. Wenn sich die Musik daher auch nicht in den alten Tonarten und Harmonien bewegt, so ist sie doch aus der Verbindung mit dem Text leicht zu verstehen. Die Türkenoper mit ihren erlauchten Ahnen ist um ein wertvolles Stück bereichert, das allen Bühnen warm empfohlen werden darf. — Aus den übrigen Darbietungen ist eine stilistisch ausgezeichnete, völlig erneute Wiedergabe von Beethovens »Leonore« und vom »Tannhäuser« (Pariser Bearbeitung) zu rühmen. Zur letzten Tannhäuser-Aufführung kam *Professor Neubeck* aus Leipzig als Gastdirigent.

Wolfgang Golther

ZÜRICH: Die künstlerischen Taten der Zürcher Oper bewegen sich zurzeit in bescheidenen Grenzen. Der neue Oberleiter, Robert *Kolisko*, brachte als schönen Auftakt zu dem in seiner Gesamtheit neu zu inszenierenden »Ring« einstweilen eine schöne »Rheingold«-Aufführung heraus. Von wichtigeren Novitäten sind (unter *Max Conrads* Stabführung) noch *Wolf-Ferraris* »Sly« als sehr gute und erfolgreiche Aufführung, sowie Rossini-Röhrs »Angelina«, in der sich *Magda Sefcsik* einen überraschenden Erfolg holte, zu nennen. Als Regisseur amtete bei diesen beiden Werken K. Schmid-Bloß mit Geschick. Erwähnenswert ist auch noch eine Neueinstudierung von Glucks »Orpheus und Eurydike«, für die Jean Mercier stilvolle Bühnenbilder geschaffen hat. In einer Tosca-Aufführung wurde *Jan Kiepura* als Gast begeistert begrüßt.

Willi Schuh

KONZERT

BAMBERG: In einem von der Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler veranstalteten Kammermusikabend kam u. a. eine Violinsonate von *Max Schmidtkonz* zur *Uraufführung*, die nach der klangsinnlichen wie nach der energetischen Seite hin eine Intensivierung seiner aus bisherigen Werken bekannten Tonsprache aufweist. Von besonderem Reiz ist der dritte Satz, eine »Threnodie«, die bei gewählter Melodiebildung auf der Grundlage einer ganz modernen Harmonie echt und tief wirkt. Dem Rondo-Finale wäre vielleicht eine größere Gegensätzlichkeit in der thematischen Substanz zu wünschen. Der Geiger *Ernst Schürer* brachte das Werk in völliger Verbundenheit mit dem ihn begleitenden Komponisten zu wirkungsvoller Darbietung.

Franz Berthold

BREMEN: Im Konzertleben Bremens gibt es weit mehr Anregung als in der Oper. Nicht nur, daß *Furtwängler* mit seinem Berliner Orchester kam und das sonst so zurückhaltende Publikum mit Mendelssohn, Schumann und Beethoven zu einem ungeheuren Enthusiasmus entflammte (der die radikalen Neutöner in scheelem Neid erblassen ließ), daß *Erich Kleiber* als Gastdirigent mit *Georg Kulenkampff* das Brahmssche Violinkonzert elegant und nervig, danach Beethovens »heitere Achte« wohltuend kräftig und doch beschwingt in Dynamik und Tempo vortrug, es gab auch eine Reihe einheimischer Musikereignisse, die Zeugnis ablegen von Bremens unbeirrbarem Willen, auch Kunststadt zu sein. Dazu gehört die Mitarbeit an dem Gegenwartsleben der Musik. So vereinigte *Wendel* in einem Programm Erstaufführungen von drei lebenden Musikern von internationalem Ruf: die Uraufführung von *Renzo Bossis Requiem*, das bis auf einen kurzen Schlußchor rein orchestral gehalten ist und alle Mittel des Straußschen Orchesters verwendet, ohne darum über eine große theatralische Geste hinauszukommen. Weit tiefer greift *Heinrich Kaminskis Magnificat* für Sopran-Solo (die treffliche Lotte Leonard), Orchester und Fernchor. Den Schluß bildete mit stark pathetischer Geste und viel äußerlicher Wirkung *Arthur Honeggers König David*, ein Werk, das mit französischer Formgewandtheit gemacht ist und musikinhaltlich immerhin interessant ist, besonders wenn ein Ludwig Wüllner seine Sprechkunst in seinen Dienst stellt. In einem früheren Konzert brachte Wendel *Bela Bartoks* anspruchsvolles, akademisch-atonales, jeder Berührung mit der nationalen Musik seines Volkes abholdes, in ausgeklügelt bizarren Klängen und Intervallen schwelgendes Klavierkonzert zu Gehör mit dem Komponisten am Flügel. Musikalisch in Rhythmus und Melodie, wenn auch oft derb grotesk, aber immer voll der naiven tschechischen Musizierlust ist *Janaceks* Sinfonietta, mit der Wendel das anfangs widerstrebende Publikum siegreich überrumpelte. In einem Solistenkonzert des Künstlervereins spielte E. Feuermann eine fünfsätzige Sonate für Cellosolo von *Hindemith*, die bei exorbitanter Schwierigkeit (die den Virtuosen gelockt haben wird) doch erstaunlich arm ist an musikalischem Gehalt. Als eine Bereicherung der modernen Orchesterliederliteratur ist *Klaus Pringsheims* Zyklus von zehn Gedichten von Th. Storm einzuschätzen, mit dem *Josef Degeler*, der Hamburger Baritonist, uns hier bekannt machte.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Für Gerhard von *Keußler* hat man neuerdings eine organisierte Propaganda geschaffen: die »Gerhard von Keußler-Gesellschaft« (Prag, Stuttgart). Werkpflege heißt das Programm. Die mit Keußlers Werken in Breslau gemachten Erfahrungen zeigen, daß erst durch wiederholte Aufführungen für seine Kunst Verständnis geschaffen werden kann. Breslau kennt aus einmaligen Aufführungen fast alle Keußlerschen Werke: »Jesus von Nazareth«, »Die Mutter«, »An den Tod«, die Sinfonie in d-moll, und nun auch die Sinfonie in C-dur und die vaterländische Tondichtung »Die Burg«. Georg *Dohrns* Wertschätzung für den Komponisten hat diese umfangreiche Keußlerpflege in Breslau herbeigeführt. Man müßte also annehmen, daß die Breslauer Musikhörer dem Wesentlichen der Keußlerschen Kunst nahe gekommen seien und Neues ohne Schwierigkeit aufnehmen können. Der Wiedergabe der C-dur-Sinfonie und der »Burg« (unter Keußlers Leitung von der Schlesischen Philharmonie vorzüglich gespielt) fand aber nur schwachen, unentschlossenen Beifall. Keußlers Musik ist literarisch, philosophisch. Die Thematik soll bildhaft, gegenständlich wirken; die Verarbeitung ist abhandelnd. Derartige Werke berühren den Musiksinn nur schwach. Und was an literarischen Gedanken, an dichterischen Ideen darin liegt, das ist

nur durch intensives Einleben zu begreifen. — *Ernst Toch* spielte in einem von Richard *Lert* geleiteten Philharmoniekonzert sein Klavierkonzert, op. 38. Der Widerspruch war stärker als der Beifall. Es ist für den Laien nicht leicht, die äußerst kompliziert konstruierten Klangkomplexe Tochs aufzufassen. In der Komposition liegen aber erhebliche Temperaments- und Gesinnungswerte. Neu war für Breslau die sinfonische Dichtung »Die Toteninsel« (nach dem Böcklinschen Bilde) von *Rachmaninoff*. Schöne, dunkle, von Böcklins Farbengebung beeinflußte Klänge. Aber weitschweifig ohne innere Begründung. Man fühlt nicht die Erhabenheit des Todes, sondern die Falsifikate der Narkose. Dirigent dieses zuspätromantischen Werkes war Adolf *Kienzl*. — Mit einem bedeutsamen Frauenchorwerk: »Märchen-Motette« von *Bodo Wolf* machte uns der Frauenchor Paul Plüddemanns bekannt. Die Vertonung des Grimmschen Märchens vom Totenhemdlein durch Bodo Wolf ist so phantasievoll, so reich an melodischen und harmonischen Ausdrucksmitteln, so reif in der Form, daß man von dem Meisterstück eines jungen Komponisten sprechen darf. Die Wiedergabe des Werkes erfüllte die höchsten Ansprüche an chorische Vortragskunst. Interessant sind Vertonungen alter, frommer Lieder durch Julius Weismann (op. 65) für Frauenchor. — Wir haben ein neues Kammermusikensemble: *Käte Sträußler* (Klavier), Francis *Koene* (Violine), Bruno *Janz* (Bratsche). Es spielte in seinem ersten, sehr erfolgreichen Konzert ein Trio G-dur von Joh. Chr. Friedrich Bach (für Breslau eine hochwillkommene Neuheit), eine Sonatina op. 22 von Otokar Ostrcil — ein klanglich interessantes, aber formal konzentrationsloses Stück — und Regers Trio h-moll. — Der Domkapellmeister *Dr. Blaschke* brachte ein Oratorium »Maria« von Hermann *Buchal* zur Aufführung. Solide, würdige Musik.

Rudolf Bilke

CHEMNITZ: Unser Konzertleben litt seit Jahren unter der ungünstigen Spannung zwischen dem Generalmusikdirektor Oskar *Malata* und Presse und Hörerschaft. Nunmehr hat er unter aller Anerkennung werter Selbstentsagung seiner Person sich entschlossen, sein ganzes Wirken der Oper zu widmen und den Platz der Konzertleitung dem ersten Opernkapellmeister *Dr. A. Wolf* zu räumen. Dieser mit wahrhaft musikantischem Feuer durchglühte Künstler hat sofort die Neugestaltung des städtischen Konzertwesens mit Eifer werbend und wirkend angefaßt, hatte Maria Ivogün und Wilhelm Kempff (Mozarts d-moll-Klavierkonzert) verpflichtet und in seinen Spielfolgen neben bewährtem Anerkannten (Brahms' D-dur und c-moll-Sinfonie, Strauß' Heldenleben) auch Neues (*Respighis* äußerliche »Pinien von Rom«, *Honeggers* geräuschvolle »Pacific 231« und *Kodalys* wirkungsvolle Hary-Janos-Suite) gestellt. In den Opernhauskonzerten vermittelte *Fritz Buschs* großzügige Musikalität die drei erschütternden Wozzeck-Stücke von *Alban Berg*, und *Bruno Walter* warb als Pianist und Dirigent zugleich für *Ernest Blochs* Conzerto grosso, in dem sich der Stil des Barocks mit der Empfindsamkeit der Gegenwart wirksam paart. Die Dresdner Philharmoniker brachten unter *Paul Scheinpflugs* bewährter Leitung des Chemnitzers *Otto Böhme* »Frühlingssinfonie« zu erfolgreicher Uraufführung, ein Werk, das keine Sinfonie im formalen Sinn ist, sondern vier frühlingshaft instrumentierte Stimmungsbilder darstellt, deren poetische Vorlage durch Gedichte, vom Sopran Johanna Lungwitz' wirksam verklanglicht, gegeben ist. Auch eine große Motette für gemischten Chor und Einzelsopran von *Walter Rau* erlebte unter Mayerhoffs feinfühliger Leitung ihre Uraufführung. Der Lehrergesangverein hatte in die von *Erwin Seebohm* getroffene Folge seines Weihnachtskonzertes eine Kammerkantate von *Karl Gerstenberger* aufgenommen, der sich bewußt zur Linearität bekennt.

Walter Rau

DANZIG: In den Städtischen Sinfoniekonzerten hörte man unter *Cornelius Kuns* Leitung mit *Havemann* als Solisten das neue Violinkonzert von *Günther Raphael*, eine besonders satztechnisch imponierende Arbeit, die sich äußerlich an Formen des Barock anlehnt, aber an einer zu kompakten Orchesterbehandlung krankt. Der Komponist scheint von seinem geistigen Vater Reger her erblich belastet, dessen phantasievolle Hillervariationen, am gleichen Abend gespielt, durch ihr orchestrales Prunkgewand uns Heutigen etwas entfremdet sind. In den von *Henry Prins* geleiteten Philharmonischen Konzerten spielte *Joseph Wolfsthal* das Beethovenkonzert. Der hier sehr gefeierte *Edwin Fischer* musizierte wieder mit dem Kammerorchester Michael Taube Bach und Mozart in seiner eindringlichen, aber etwas anfechtbar romantisierenden Art. Von den gastierenden Solisten hatte *Rudolf Serkin* einen starken Erfolg.

Heinz Hess

DARMSTADT: Man stellt mit Befriedigung eine in diesem Konzertwinter zutage tretende stärkere Hinwendung zum zeitgenössischen Musikschaffen fest. Den regulären, sehr prosperierenden Konzerten des Landestheaterorchesters sind neuerdings Sonderkonzerte modernsten Inhalts angeschlossen. Man hörte Hindemiths Spielmusik für Streicher, Flöten und Oboen, Kodalys Hary-Janos-Suite und die Uraufführung der klangschwelgerischen Nordlandrhapsodie von *Josef Marx*. Auf dem Gebiet der Kammermusik führt das Schnurrbuschquartett die Entwicklung von Dittersdorf bis zur Gegenwart in Zyklusveranstaltungen vor, das Drummquartett vermittelte die Bekanntschaft mit dem geigerisch schön inspirierten Streichquartett von Szymanowsky und einer gut gesetzten Arbeit Kaminskis. Von den Chorvereinigungen setzte sich die Zehsche »Vereinigung Darmstädter Solistinnen« für Hans Gal und für die Uraufführungen eines fein empfundenen Werkes von *Bodo Wolf* und einer recht steril anmutenden Hölderlinvertonung Mathias Hauers ein, die »Sängerlust« brachte in einem Jubiläumskonzert anläßlich ihres 80 jährigen Bestehens Armin Knab zu Gehör und hob beachtliche Lieder und Chöre von Franz Willms aus der Taufe. »Die Tageszeiten«, eine der jüngsten Kompositionen des Altmeisters Strauß, erlebten in einem Festkonzert des »Mozartvereins« zu Ehren des 25 jährigen Wirkens seines um diesen Männerchor, sowie überhaupt um das hiesige Musikleben hochverdienstlichen Leiters Friedrich Rehbock würdige Erstaufführung.

Hermann Kaiser

DUISBURG: Der Musikwinter begann mit einem Abschlußkonzert, das der letztvergangenen Saison zugehörte, aber infolge Verhinderung des damaligen Gastdirigenten Hausegger noch nachzuholen war. Leider stand der hochverdiente Orchesterführer auch jetzt nicht auf dem Podium, sondern der Kasseler Staatskapellmeister Robert *Laugs*. Er verhieß Cherubinis Ouvertüre zu »Anakreon«, Brahms' Vierte und Strauß' Tondichtung »Ein Heldenleben«. Der in engster Beziehung mit der Oper nachschaffende Taktstockmeister gab seinen Deutungen neben klarer Linienzeichnung und rhythmischer Straffheit vor allem feurigen Schwung. Die Eröffnung der neuen Konzertreihe vollzog Hermann *Abendroth*. Er ließ in Händels d-moll-Concerto grosso seine Freude an durchsichtigem Aufbau des Linienwerkes und leichtflüssigem Schwingen aufgeräumter Wendungen spielen. Bei Schuberts D-dur-Sinfonie (Nr. 3) wurde das feine Wiener Kolorit in duftiger Zeichnung gespiegelt. *Braunfels*' Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz sahen in ihm gleichfalls den überlegenen Gestalter, der das geistreich verschlungene Partiturbild meisterlich durchleuchtet herausstellte. Franz *von Hoeßlin* meißelte mit Hingabe an den Stoff Brahms' Erste in jenen herben Zügen, die das Charakteristikum des Tondichters ausmachen. Das wundervolle Gegenstück lieferte Haydns durchsonnte C-dur-Sinfonie, deren konzertante Haltung den tüchtigen Solisten des Orchesters dankbarste Aufgaben zuwies. Als Solistin war die reichbegabte Altistin Eva *Liebenberg* gewonnen. Die Künstlerin zeigte sich bei Händelarien in ganz großer Form. Der künftige Duisburger Generalissimus, Kapellmeister Paul *Jochum*, erwies sich bei Bachs E-dur-Violinkonzert (von Hermann *Grevesmühl* in strenger Linienprofilierung lebendig gemacht), Pfitzners Palestrina-Vorspielen und Bruckners Siebenter als feinnerviger Musiker, der Gewicht auf übersichtliche Gliederung, weiche Übergänge und gediegene Phrasierung legt. Herrschaft über die schwierige Materie der Brucknersinfonie erwies seine klare pultfreie Direktion. Der das silberne Jubiläum feiernde Volkschor (Gustav *Stern*) erwarb sich Verdienste durch die Ausgrabung des Händeloratoriums »Frohsinn und Schwermut«. Das zu Unrecht vergessene Werk fand unter Mitwirkung des Rheinisch-Westfälischen Sinfonieorchesters sowie der Solisten Helene *Fahrni*, Hans *Bohnhoff* und Otto *Trieloff* beifällige Aufnahme. Zwei Cäcilienchöre (Karl *Paus* — Max *Worms*) hatten sich für großangelegte Vokalwerke von Weber, Beethoven, Palestrina und Bruckner mit achtunggebietendem Gelingen eingesetzt. Der 50 jährige Sängerbund (Willy *Düster*) holte sich neue Lorbeeren mit *Kauns* Requiem und *Kämpfs* »Meeressage«. Für die Pflege intimer Musik sorgten das *Buschquartett* und *Grevesmühlquartett* in mustergültiger Weise.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Die Pianistin *Charlotte Gaze* stellte sich als geschmackvolle und konzessionslose Künstlerin vor; *Else Topfmeier* und *Hans Hering* warben mit starker Einprägsamkeit für die zweiklavierigen Werke Regers. Ideale Kultur des Klanglichen und

vollwertige Musikalität zeichnete wieder *Pablo Casals* aus, während man bei *Jan Kiepura* mit der Schönheit der Stimme allein vorlieb nehmen mußte. — Die Feier seines zehnjährigen Bestehens beging der Bach-Verein (Leiter: *Joseph Neyses*) festlich mit altklassischen Motetten und Kantaten. Der Lehrergesangverein (*Hermann von Schmeidel*) setzte sich erfreulicherweise für zeitgenössisches Schaffen ein. — *Wilhelm Furtwängler* mit der Berliner Philharmonie — auf Reisen meist in der Programmwahl ziemlich konservativ — erfreute diesmal besonders mit dem klanglich in der Wiedergabe wundervoll fein ausgewogenen »Feuervogel« Strawinskijs. Die großartige Ausdeutung des Brahmsschen B-dur-Konzertes durch *Edwin Fischer* und die seelenvoll herrliche Stimme *Tandy Mac Kenzies* (der leider nur Opernausschnitte sang) gehörten zu den bedeutendsten solistischen Darbietungen. Eine außergewöhnliche Großtat vollbrachte *Hans Weisbach* mit Mahlers Achter, die er auswendig leitete und ihr — von einem ausgezeichneten Ensemble bestens unterstützt — eine derart verinnerlichte Wirkung sicherte, daß sie alles andere der letzten Monate als bleibende Erinnerung überragt. *Carl Heinzen*

ERFURT: Richard Wetz' neues Weihnachtsoratorium gelangte unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Nach dem meisterhaften »Requiem« bringt das neue Opus einen weiteren steilen Anstieg der Schaffenskurve dieser seltenen Musikerpersönlichkeit, die unbekümmert um das Geschrei von Richtung und Programm nur ihrer inneren Stimme folgt und keine Zeile ohne inneres Muß schreibt. Worum heute Dutzende sich vergeblich bemühen, das scheint Wetz zu gelingen: Synthese zwischen neu orientiertem Stilprinzip und Klassizismus. Nähert sich auch seine Tonsprache im Harmonischen noch mehr als im »Requiem« der modernen Linie, so hat man doch keinen Augenblick den Eindruck des Konstruierten, Absichtlichen. Seine Stärke ist die melodische Erfindung, wovon zwei Frauenchöre »Es wollt' gut Jäger jagen« und »Du lieber heil'ger frommer Christ« beweiskräftigstes Zeugnis ablegen. Seiner äußeren Anlage nach zerfällt das Werk, dem altdeutsche Weihnachtsgedichte in zwangloser Reihenfolge unterlegt sind, in drei Hauptabschnitte: »Erwartung und Verkündigung«, »Geburt Christi«, »Die heiligen drei Könige«. Träger der musikalischen Idee ist der Chor, wohingegen einer Bariton- und einer Sopran-Solostimme mehr erzählende Bedeutung zukommt. In thematischer Hinsicht ruht das Werk auf vier höchst eindrucksvollen Grundmotiven, die sich durch die einzelnen Teile mehr in Erinnerungs-, denn in leitmotivischer Form hinziehen. Orchestrale Höhepunkte sind: das Zwischenspiel nach der Empfängnis Mariä und der Zug der drei Könige, chorischer Gipfel die von höchster Beherrschung der technischen Mittel zeugende Schlußfuge. Die Aufführung gab unter Leitung des Komponisten unter Mitwirkung der »Chorvereinigung« und des Städtischen Orchesters, das angesichts der nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten der Partitur mit lokalen Mitteln das Größtmögliche. Im ganzen scheint das Werk berufen, eine lang empfundene Lücke gerade in der modernen Weihnachtsliteratur auszufüllen. *Walter M. Gensel*

FRANKFURT a. M.: Gutes ist von den Montagskonzerten des Frankfurter Orchestervereins zu melden. Zunächst, wahrhaft ein Ereignis, die lokale Erstaufführung der fünf Orchesterstücke op. 16 von *Schönberg*, die nicht, wie man das heute gern sagt, entwicklungsgeschichtliche Stationen sind, um die man sich nicht weiter zu kümmern braucht, nachdem man es so herrlich weit gebracht hat, alles schlecht nachzumachen, was hier gut vorgemacht ist — sondern eines der unerreichten Meisterstücke der neuen Musik, schmählich vernachlässigt bis heute und jetzt erst in der konstruktiven Qualität ganz erkennbar, nachdem die farbliche in den zwanzig Jahren seit der Entstehung vertraut wurde. Jene konstruktive Qualität ist überaus aktuell: das Reihenprinzip als Garant der Einheit vielgeschichteter und von der Tonalität emanzipierter Polyphonie erscheint darin mit der Kraft der Entdeckung und treibt das gärende, fessellose Material zu immer neuer Verwandlung — das Ende des fünften Stückes wird zu einer Größe musikalischer Anschauung gesteigert, die selbst bei Schönberg singulär ist. Nebenbei sind im ersten Stück alle offiziellen Strawinskijwirkungen in weniger als hundert Takten vorweggenommen. Wenn es trotzdem beflissene Fachleute gibt, die darin nichts als einen Impressionismus hören, den Schönberg überwinden mußte, daß sie darauf schimpfen können, so tut das der Sache ernstlich keinen Abtrag. Die Aufführung unter *Rosbaud*, nach zehn Proben, war deutlich,

treu und gut disponiert. Daß alles locker und selbstverständlich kommt, daß die Orchestermusiker die Phrasen des letzten Stückes, dessen Rezitativ sich an keinen Taktstrich bindet, sinnvoll ausspielen, dazu gehören noch Jahre einer instrumentalen Erziehung, die vom Jazz mehr zu lernen hätte als von Strauß. — Danach spielte Gieseking das C-dur-Konzert von Mozart; pianistisch kaum zu übertreffen. — Das nächste Konzert gehörte als Gastdirigenten Ernest *Ansermet* aus Genf. Nach der Paukenwirbelsinfonie von Haydn das Violinkonzert von Kurt *Weill*, von Stefan *Frenkel* geradezu exzeptionell gespielt. Im Stück schneiden sich die Linien von Weills Entwicklung; Busonische Luzidität ist noch darin, die kompakte Polyphonie spielerisch meidet, freilich auch noch jene melodische Plastik sich versagt, die Weill späterhin so schlagend ausformte; ein deutlicher Strawinskij mit der klassizistischen, übrigens sehr gemeisterten Klarheit des Klanges, auch manchem Bläsereffekt; dem späteren Weill schon in dramatischer Schärfe, die die klassische Balance oft genug dementiert; vor allem aber einem höchst merkwürdigen, grell expressiven und schmerzlich lachenden Mahler, der alles sichere Spiel unter die Macht der Frage setzt und so bereits von der Sachlichkeit abstößt in den gefährlichen surrealistischen Raum des heutigen Weill. Das Stück steht exponiert und fremd: also an der rechten Stelle. Es ließe sich denken, daß Weill nach der Verdichtung seiner letzten Arbeiten wieder auf seine extensivere Fülle, seinen harmonischen Wagemut zurückgreift, sie nun vollends zu präzisieren. — In den Schlußwerken kam Ansermet heraus als Meister jener romanischen Art, der man in deutschem Musikbereich stets wieder mit Neid, Trauer und Distanz begegnen muß. *Strawinskijs* »Chant du rossignol« ist aus der besten, frischesten Zeit; melodisch ganz entsubstanzialisiert, aber mit dem Zwang der latenten Substanz in sich und von einem Reichtum der Farbe, der Stand hält und also doch wohl aus dem musikalischen Bau selber quillt; zum Schluß *Ravels* Valse, das glorreiche Monument, das die europäische Musik ihrer verlorenen Kollektivität setzte; der Walzer als betörendes Gespenst, dessen Charaktere durch den Nebel des heimatlosen Klanges erscheinen, allzu nah kommen und verschwinden. Oder, wenn man in Stilbegriffen halten will, was als Konkretion so eilends verfliegt: die Geburt des Surrealismus aus impressionistischem Geist. Ansermets Interpretation vollends riß hin: für Minuten konnte man glauben, all dies, was hier doch in Wahrheit verschwindet, sei noch wirklich.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Jedes Sinfoniekonzert des Orchestre de la Suisse Romande bringt dank der Initiative des beweglichen *Ernest Ansermet* eine bedeutende Erstaufführung. *Wanda Landowska* interpretierte vollendet das ihr gewidmete »Concert champêtre« von Francis Poulenc, eine witzige, klangsprühende Komposition mit zwei atonalen Ecksätzen, die durch ein klassisch-harmonisches Andante unnötig auseinander gerissen werden. Aus dem Manuskript spielte die Meistercembalistin mit dem O. S. R. ein entzückendes Frühwerk C. Ph. E. Bachs. Pizzettis »Concerto dell'Estate«, ein sinfonisches Gedicht, zeigt das starke Bestreben des heutigen Italiens nach einer eigenen Sinfonik. Hervorragend in Form und Instrumentierung nimmt dieses neueste Werk weniger durch seine im romantischen Klang verwurzelte Sprache für sich ein als vielmehr durch seine, keiner modernen Modeströmung verfallende Haltung. — Die ungeheuren Aufführungsschwierigkeiten haben aus dem letzten großen Orchesterwerk *Debussys* »Jeux« von 1912 ein vergessenes und zu Unrecht verkanntes Werk gemacht. In diesem Spiel von Sport und Liebe schuf Debussy eine reiche, farbensatte Musik, voll der graziösesten Bewegung, unerwarteten Wendungen und Wechsel des Tempos. Ein unfaßbarer Hauch von jugendlicher Frische wogt durch die bestrickenden Klangwellen, die nicht durch ein Orchester, sondern durch ein Ensemble von lauter Solisten hervorgezaubert werden. Die Errungenschaften eines Strawinskij sind hier schon verwendet; dies jedoch in der Weise, daß das polytonale und polyrhythmische Übergreifen der Stimmen das eigenartige Melos weder verwischt noch fälscht, sondern bereichert. Ansermet hat »Jeux« aus dem Gefühl der höchsten Verantwortung immer wieder zurückgestellt. Nun hörten wir sie, und damit alle sinfonischen Werke Debussys, in einer wundervollen Wiedergabe.

In der uraufgeführten »Esquisse« für Orchester von *Fernande Peyrot* handelt es sich um eine starke Talentprobe einer eigenwilligen Genferin, auf die ihr einstiger Lehrer, Ernest Bloch, einen entscheidenden Einfluß ausübte. Wertvoll ebenfalls zwei uraufgeführte Werke, ein

Klavierstück und eine Sonate für Cello und Klavier, von *Roger Vuataz*, einem jungen Musiker eigener Profilierung. — Von den vielen Solisten errang sich *Artur Schnabel* bei seinem ersten Auftreten in Genf durch sein immenses Können, den unaufdringlichen Ernst und die höchste Schlichtheit, einen Erfolg, wie ihn in den letzten Jahren unter den Pianisten hier einzig Cortot und Casadesus erzielten. Der Tenor *Tito Schipa* entzückte durch seine vollendete mezzavoce-Technik in musikalischen Nichtigkeiten, während *Pablo Casals* in Bachs Es-dur Suite für Cello allein einen unvergeßlichen Eindruck hinterließ. — Daneben stehen die zahlreichen Musikabende einheimischer Künstler, die alle durch wertvolle Programme mit oft längst vergessenen Werken einen hohen Stand musikalischer Kultur bekunden.

Willy Tappolet

GRAZ: Das Rückgrat unseres Musiklebens bilden nach wie vor die Sinfoniekonzerte des städtischen Opernorchesters, die unter der Leitung Oswald *Kabastas* bestrebt sind, nach Möglichkeit Neuheiten zu bringen. Dieses Bestreben zeitigte bis jetzt die Vermittlung der allerersten (!) Bekanntschaft mit Paul *Hindemith*, dessen »Konzert für Orchester« dank mustergültiger Wiedergabe sehr gefiel, die Erstaufführung von *Reger-Pillneys* »Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach«, wobei der Komponist selbst am Klavier seiner Bearbeitung ein glänzender Anwalt war, die Erstaufführung von *Mussorgskijs* »Liedern und Tänzen des Todes« in der Glazunoffschen, beziehungsweise Liapunoffschen Instrumentation, und endlich die Uraufführung der »Deutschen Trauermesse« von Leopold *Reiter*. Es handelt sich um eine Tondichtung, die den Titel der Liturgie entnommen hat. Die Dichtung setzt sich in sehr eindrucksvollen Worten mit Gott, Sterben, Vergehen und manchem sozialen Problem auseinander, die Musik hält an Kraft und Tiefe mit ihr nicht Schritt. Das groß angelegte ungemein anspruchsvolle Werk für Baritonsolo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel ist nicht sehr dankbar geschrieben und die gehäuften Schwierigkeiten entsprechen nicht dem inneren Wert. — Der Lehrergesangverein unter Hans *Legat* vermittelte nach vielen Jahren eine schöne Aufführung der »Missa solemnis« von Beethoven. Der Grazer »Männergesangverein« unter Hermann *Köle* und der »Männerchor« unter Julius *Weise-Ostborn* stellten sich mit Erst- und Uraufführungen heimischer Chorliteratur ein. — Das *Erste Musikfest des steirischen Tonkünstlerbundes*, der kürzlich erst gegründet ward, fand an drei aufeinanderfolgenden Tagen mit lauter Ur- und Erstaufführungen von Mitgliedern statt. Der erste, ein *Kammermusik- und Liederabend*, brachte eine »Klaviersonate« von Fritz *Paltauf*, ein ziemlich problematisches Ding, von Hugo *Kroemer* virtuos gespielt, und das »Sextett in einem Satz« von Günter *Eisel*, eine hochbegabte, beschwingte, eindringliche Arbeit vom *Michl-Streichquartett* nebst Erna *Bakalacz* (2. Viola) und Emil *Hayndl* (2. Cello) mitreißend gespielt, ferner Lieder von Viktor *Poigen*, Konrad *Sekl*, E. R. *Geutebrück*, Viktor *Andinger* und Oskar C. *Posa*, von denen nur die letzten beiden Ansprüche auf Beachtung haben. Eine wunderschöne junge Altstimme, Irmingard *Klar*, der Tenor Hans *Legat*, die Pianistin Lotte *Kloß* und der Komponist *Posa* selbst als Ausführende, gaben ihr Bestes. Der zweite Abend brachte ein *Kammer-Orchester-Konzert*, das die »Serenade für Streichorchester« von E. N. *von Reznicek*, ein temperamentvolles, blühendes Tonstück unter Günter *Eisel*, das »Kammerkonzert für Klavier und Streichorchester«, op. 57, von Roderich *von Mojsisovics* mit Erika *Kepka* am Klavier und dem Komponisten als Dirigenten, meisterhaft vorgeführt, thematisch interessant, harmonisch geistreich, und die Sinfonietta für Streichorchester, op. 63, von Otto *Siegl*, die unter der Leitung Günter *Eisels* den nachhaltigsten Eindruck hinterließ, zum erstenmal aufführte. Der dritte Tag schloß das Fest mit der Uraufführung der »Dritten Messe« von Woldemar *Bloch* op. 14, ein melodisches, im übrigen oft sehr frisch und originell anmutendes Stück, das Günter *Eisel* leitete, das Orchester des steirischen Tonkünstlerbundes spielte, der »Grazer Kammerchor« sang, während als Soloquartett *Blechinger* (Sopran), *Blaschke* (Alt), *Michl-Bernhard* (Tenor) und *Egger* (Baß) erfolgreich fungierte.

Otto Hödel

HAMBURG: In den Philharmonischen Konzerten war die Darlegung der Beethovenschen Missa solemnis unter Eugen *Papst* eine Leistung, die sich weit über alles hiesige Chorische erhob, während für die Soli ein Idealklang nicht erreicht worden ist. Edwin *Fischers* zweiter Bach-Abend (auch mit den seltenen Konzerten in f-moll und A)

hat den hohen Stand des ersten voll gewahrt. Der besonders begabte *Menuhin* hat (vorwiegend am Dvorak-Konzert und an einer Bach-Partita) seine Geigenkunst auch hier voll anerkannt gefunden. Als »musikalisches Neujahr« gab es in einem philharmonischen *Muck*-Konzert als Novitäten *Hindemiths* »Konzert-Musik« für Bläser (inmitten der Variationensatz »Prinz Eugen«, der das unbekümmert dreiste und an Geschmackssenkung leidende Stück rettete, das in der Hauptsache Verdutztheit wachrief) und Hermann *Erdlens* »Passacaglia«, in Amerika prämiiert, trotzdem (außer in Kiel) gemieden seit vier Jahren: fast drei Dutzend Variationen, ein Bündel sämtlicher Schulweisheiten, soweit sie zu »erwerben« sind, unersättlich in Kunststückchen, kleinlich kontrapunktisch, leer an schaffender Fülle.

Wilhelm Zinne

KÖNIGSBERG: Die Sinfoniekonzerte der folgenden zwei Jahre werden unter der Auswirkung eines großzügigen Plans stehen, den Generalmusikdirektor Hermann *Scherchen* zur Durchführung bringen will, nämlich Wiedergabe sämtlicher Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Bruckner. Der Anfang ist mit einer Reihe dieser Werke bereits gemacht. Selbstverständlich wird das Neue daneben nicht zu kurz kommen. Wir hörten eine lustige Suite von *Strawinskij* und, was natürlich von besonderem Interesse war, eine Rhapsodie I für Violine und Orchester von *Bartok* als *Uraufführung*. Das durchaus in ungarischer Volksmusik verwurzelte Werk bringt zwei Tänze, deren zweiter sich in eine fast beispiellose rhythmische Kompliziertheit und in eine wilde Orgie hineinsteigert. Joseph *Szigeti* interpretierte es mit überlegener Technik und großem Schwung. Von größeren Choraufführungen ist eine von besonders wohltuender innerer Wärme zeugende Wiedergabe der Bachschen h-moll-Messe zu nennen, die *Hugo Hartung* mit der »Singakademie« herausbrachte. Henny *Wolff* sang die Sopranpartien, Hans Joachim *Moser* die Baßpartie, beide stimmlich und künstlerisch ihre Aufgaben ganz erschöpfend.

Otto Besch

LEIPZIG: Der Beginn der neuen Ära im Gewandhaus gestaltete sich überaus festlich. Es ist eben doch ein ander Ding: ob man in einem Dirigenten den zwar stets hochwillkommenen, aber doch in der Ferne beheimateten Gast begrüßt, oder den Herrn des Hauses, der sich vor aller Welt als mit ihm aufs engste und verantwortlich verbunden erklärt hat. So bildete die spontane Kundgebung für *Bruno Walter*, als er im ersten Gewandhauskonzert, nachdem seine Berufung bekannt geworden war, ans Pult trat, zugleich ein deutliches Vertrauensvotum von seiten des Publikums. Auf der Grundlage dieses Vertrauens wird Walter nun zu arbeiten und seine Führerschaft zu beweisen haben. Auch in diesem Konzert gab es wiederum eine Erstaufführung, die *Tripelfuge* von *Kurt von Wolfurt*, der Walter zu einem schönen Erfolg verhalf. — *Hermann Scherchen* brachte in den *Philharmonischen Konzerten* in der Alberthalle Debussys sinfonische Dichtung »Les rondes de printemps« zur Leipziger Erstaufführung. Erstaunlich, wie dieser geniale Orchestererzieher das Leipziger Sinfonie-Orchester dabei zum Klingen brachte, mit einer Pastellkunst von letzter Zartheit der Farben. Am gleichen Abend führte sich der Wiener Pianist *Friedrich Wührer* mit dem Vortrag von Mozarts c-moll-Klavierkonzert außerordentlich günstig ein. — Unter den Solisten-Konzerten des Monats ragt der Violinabend von *Carl Flesch* hervor. Der Abend hatte auch insofern eine programmatische Bedeutung, als Flesch grundsätzlich mit dem Prinzip der »kleinen Stücke« brach, die die meisten unserer Geigerprogramme zu verschandeln pflegen. Er hatte den Abend mit einer großzügigen Interpretation von Bachs g-moll-Sonate für Violine allein beschlossen und wurde vom Publikum stürmisch zu Zugaben gedrängt. Mit klugen Worten wußte er aber die Hörer zu überzeugen, daß nach einem solchen Kolossalwerk jedes Zugabestückchen nur eine Abschwächung bringen könnte. Und so ging dieser bedeutungsvolle Abend endlich einmal so aus, wie man sich Violinkonzerte immer wünschen würde.

Adolf Aber

MÜLHEIM (Ruhr): In unserer mit Duisburg in Orchesterehe stehenden Industriestadt grüßte man auf dem Podium des stimmungfördernden Konzertsaales der neuen Stadthalle den Düsseldorfer Generalmusikdirektor Hans *Weisbach* als ersten Gastdirigenten. Er brachte nach Wagners schwungvoll und dämonisch gezeichneter Holländer-Ouvertüre Bruckners Neunte zu Ehren. Der Solocellist Arthur *Franke* bezeugte sein gestaltendes Können am Cellokonzert von d'Albert. Den zweiten Sinfonieabend bestritt

der rheinisch-westfälische Dirigentensenior Max *Fiedler* und gab mit Brahms' Erster und Strauß' »Till Eulenspiegel« in überlegener Führung und plastischer, von innerem Rhythmus durchfluteter Auslegung eine beifallumbrauste Gastrolle. Die Mitwirkung von Maria *Ivogün* als einzigartiger Mozart- und Straußsängerin wurde zu einem Sondergenuß. Hermann *von Schmeidel* leitete das erste Chorkonzert und vermittelte durch die erhaben wirkende Deutung des Deutschen Requiems von Brahms eine Feierstunde. Die Chorvereinigung Mülheim und das Duisburger Städtische Orchester folgten den von klugem Sinn diktierten und zu weich abgesetzten melodischen Bögen strebenden Intentionen des Führers untadelig. Solistische Mitstreiter von hohem Rang waren Mia *Peltenburg* und Hermann *Schey*. Der von Otto *Bettzieche* sorgfältig erzogene Volkschor hatte sich mit Walter *Sommermeyer* als Solisten für Wels' »Hyperion« und Bergers »Sonnenhymnus« erwärmt. Außerdem spielte das Rheinisch-Westfälische Sinfonieorchester Bruckners Dritte. Kammermusikalische Kostbarkeiten verschiedener Stilrichtungen waren dem *Hindemithtrio* und *Grevesmühlquartett* zu danken.

Max Voigt

MÜNCHEN: *Hausegger* machte in den Abonnementskonzerten des Konzertvereins mit zwei bedeutsamen Werken der letzten Jahre bekannt. Zunächst einmal mit dem Orgelkonzert von Walter Braunfels, das glänzend gearbeitet und im Orchesterkolorit von fesselnder Eigenart ist, aber in seiner sinfonischen Struktur den konzertanten Charakter zu sehr vermissen läßt. Die zweite Neuheit war Franz Schmidts preisgekrönte Sinfonie. Kontrapunktisch meisterhaft gesetzt und formal sicher gestaltet, entbehrt sie leider der Ursprünglichkeit, die Schmidts übrige Werke so schön auszeichnet. — Die Musikalische Akademie unter *Knappertsbusch* setzte sich, wie schon so oft, für das Schaffen Baußnerns ein und brachte dessen Suite »Dem Lande meiner Kindheit« zur Uraufführung. Die fünf Sätze wurzeln in guter Tradition, sind ehrlich musiziert und verraten in der Instrumentation subtiles Klangempfinden. Der Form nach dürften sie prägnanter sein, auch wahren sie in der Erfindung nicht immer das Niveau ernster sinfonischer Musik. Die in ihrer Musizierfreudigkeit und gepflegten Schreibweise sympathisch berührende Neuheit hatte einen außerordentlich starken Erfolg. — Ernst *Riemann* ließ mit seiner Chorvereinigung für evangelische Kirchenmusik dem vor zwei Jahren aufgeführten »König David« von Honegger nun dessen »Judith« folgen. Stil und Methode der beiden Oratorien sind die gleichen. Rein einfallsmäßig ist die »Judith« dem »König David« unterlegen, auch in bezug auf formale Geschlossenheit. Ihre Hauptvorzüge liegen in aparten Klangmischungen und der Stimmungskraft einzelner Stücke. Im ganzen wirkt das Werk reichlich monoton. Die Aufführung war von schönem Gelingen gekrönt. — In einem der Volks-Sinfonie-Konzerte des Konzertvereins, die in Adolf *Mennerich* einen neuen Dirigenten von unverbrauchter Kraft und echtem Musikantentemperament erhalten haben, lernte man Casellas »Pupazetti« (Puppenspiele) kennen. Die ursprünglich für ein Marionettenspiel bestimmten, hier nun zu einer Suite zusammengefaßten fünf Stücke sind witzig, geistreich und von gedrängter Form.

Willy Krienitz

MÜNSTER: Die Verpachtung des Theaters brachte Herrn von Alpenburg eine starke Entlastung durch sein Scheiden von der Operndirektion und ermöglichte so für ihn eine intensive Konzentration auf die Städtischen Konzerte und auf die Aufführungen des Musikvereins. Die Konzertprogramme wiesen deshalb einen entschieden höheren Gehalt auf als im Vorjahre, die Aufführungen der Werke selbst erfuhren bei dem guten und leistungsfähigen Orchester durch die impulsivere Haltung Alpenburgs eine bedeutende Steigerung. — Den Auftakt bildete das Festkonzert anläßlich des 10. Jahrestages der Gründung des Städtischen Orchesters durch Fr. Volbach, in dem außer der meisterhaften Wiedergabe der VII. Beethoven-Sinfonie durch Alpenburg vor allem auch der »Osterhymnus« von Volbach unter Leitung des Komponisten einen großen Erfolg erzielte. Aus der Fülle der sonstigen aufgeführten Werke seien nur erwähnt die Erstaufführungen von J. Weinbergers »Weihnachtsmusik«, von Regers »Weihe der Nacht« (unter Mitwirkung des M.G.V. Cäcilia unter Leitung von Dr. H. Stute), von Strawinskijs »Feuervogel-Suite«, die einen ungeheuren Erfolg hatte und eine Wiederholung in einem weiteren Konzert forderte, ferner die Aufführungen von Händels »Dettinger Tedeum« (unter Mitwirkung des Bach-Vereins unter Leitung von K. Seubel) und Dvoraks »Cellokonzert« (Solist:

Feuermann, Berlin). — Die Uraufführung des »Weihnachtsoratoriums« von Wetz erbrachte nicht den Beweis einer ungewöhnlichen Leistung. — Der Höhepunkt des Winterprogramms wurde das traditionelle Cäcilienfest des Musikvereins, bei dem Beethovens »Neunte« neben Pfitzners »Palestrina-Vorspielen« und Bruckners II. Sinfonie auch Brahms' »Nänie« erfolgreich zur Aufführung gelangten. *Hrch. Stute*

NEAPEL: Die Konzertsaison 1929/30 der neapolitanischen Konzertgesellschaft im San-Carlo-Theater hat am 10. November eingesetzt. Das erste Konzert erregte Interesse durch den Dirigenten Antonio Guarnieri, der als Nachfolger Toscaninis an die Scala berufen ist. Er brachte vorwiegend oft Gehörtes (Beethoven, Brahms, Dukas, Elgar und Sibelius neben Vivaldi, Rossini). Als einzige Neuheit figurierten die »Gebete im Garten« aus dem Oratorium »Misteri dolorosi« von Renato Cattozzo, dem Direktor des Liceo Musicale in Verona. Er zeigt darin ansehnliches technisches Können, wandelt aber hinsichtlich der musikalischen Erfindung in den Bahnen Perosis. Das Oratorium ist in Italien nicht über Perosi hinausgekommen. Es ist von der Moderne verschont geblieben, weil die Oratorienkomponisten mit dem Konservatismus der katholischen Kirche zu rechnen haben. In anderen, nicht ganz katholischen Ländern, kann der Konzertsaal die Kirche ersetzen, in Italien nicht. Guarnieri zeigte sich als Führer von Energie und Begabung. Die nächsten zwei Konzerte stehen unter der Leitung Pietro Mascagnis. In seinem ersten Konzert hat Mascagni ein neues Konzertstück seiner Komposition vorgeführt unter nicht eben modernem Titel »Bei der Betrachtung von Berninis Heiliger Therese«. Das manirierteste Werk des Bildhauers hat Mascagni angeregt. Also Rückfall in die reine Programmusik und dabei weder originell noch charakteristisch. Es lag nahe, die Extase der Heiligen musikalisch zu illustrieren, aber das ist wirklich schon besser gemacht worden. Der Beifall, den das Stück weckte, war konventionell und galt auch diesmal, was ja Mascagni stets aufs neue beklagt: der Cavalleria rusticana. Außer der im Ausland schon bekannten Sinfonie »Israel« von *Ernest Bloch* hörten wir die Baruffe chiczzote von *Sinigaglia* und die Cella azzurra von *Lodovico Rocca*. Sinigaglia nähert sich den Siebzig und seine Ouvertüre zu Goldonis Lustspiel ist schon oft im Konzertsaal gespielt worden. Rocca gehört zu den hoffnungsvollsten unter den jungen Musikern Turins. Sein Talent scheint ihn auf die Oper hinzuweisen. Rocca, der dieses Werk 1924 komponiert hat, ist modern in Technik und Instrumentation, modern in der grundsätzlichen Richtung hingegen nur bis zu einem gewissen Grad. Er ist Italiener und verschmäht die Extreme. Das wird man ihm vielleicht im Ausland zum Vorwurf machen, in Neapel, wo ihn das Publikum viermal neben dem Dirigenten Napolitano auf das Podium rief, gewiß nicht. *Maximilian Claar*

SALZBURG: Die drei Orchester-Abonnementskonzerte (Leitung B. Paumgartner) brachten an Neuheiten eine aus modernem Geist heraus konzipierte Wiederbelebung Domenico Scarlattischer Musik, die »Scarlattiana« von Alfredo Casella, und Paul Graeners »Comedietta«, ein Werk, reich an Einfällen, die formal nur lose zusammengehalten sind und einer ausgesprochenen Entwicklung entbehren. Die jüngste Vergangenheit war durch Regers Ballettsuite vertreten. Von Brahms hörte man die 3., von Bruckner die 5. und von Beethoven die 8. Sinfonie. Domorganist Franz *Sauer* spielte ein Händelsches Orgelkonzert. Bachs Violin-Doppelkonzert wurde von Theodor *Müller* und Karl *Stumvoll* erfolgreich interpretiert. Martha *Schlager* bewährte erneut ihre treffliche Stimmkultur. Bei den Abonnement-Kammerkonzerten unter Führung Theodor *Müllers* wurde man mit der »Romantischen Serenade« von Jan Brandts-Buys bekanntgemacht, die Stimmungsbilder von originellem Reiz vermittelt. Regers erstes Klavierquintett kam in seiner Innigkeit und Tiefe zu eindringlicher Aufführung. Die Triovereinigung absolvierte bisher zwei Konzerte. Wilhelm Rinkens Klaviertrio dringt über einen gewissen Eklektizismus nicht eigentlich zu origineller Äußerung vor. Der Pianist Heinz *Scholz* brachte sich durch einen Beethoven-Schubert-Abend den Salzburgern angenehm in Erinnerung. Der Amerikaner Arthur E. *Hice* bewies wohl Fleiß und guten Willen, ließ aber die künstlerische Persönlichkeit vermissen. Mit Originalkompositionen für Klavier zu 4 Händen produzierten sich ansprechend Lucille *Wallace* und Lyell *Barbour*. Ein Monstre-Programm von Reger bewältigte auf der Orgel die technisch und auffassungsmäßig sehr reife Künstlerin Erna *Handke*. Von Chormusik seien hervorgehoben eine

Aufführung von Mendelssohns Elias und eine Gedenkfeier für den um Salzburg hochverdienten Musikdirektor Josef Friedrich Hummel. *Roland Tenschert*

WIEN: Die Singakademie brachte unter der Leitung Paul *Klenaus* ein neues großes Chorwerk zur Uraufführung: »*Sursum corda*«, Hymnen an die Kirche, gedichtet von Gertrud v. *Le Fort*, für Chor, Soli, Orchester und Orgel komponiert von Artur *Piechler*. Der Titel des Werkes trägt strenges geistliches Habit und kündigt damit an, daß sich hier die Erhebung der Herzen ganz im Geiste kirchlichen Ritus vollzieht. Dichtung und Musik bekennen freimütig, daß ihre metaphysische Sehnsucht in vagen, subjektiven, romantisch verschwommenen Begriffen kein Genügen findet, und daß sie, auf dem Wege zu Gott, der Mittlerrolle der Kirche nicht zu entraten vermögen. So sinkt die friedesuchende Seele gerührt in die mütterlich bergenden Arme der Kirche, die »den Bogen ihres Friedens mit Gott über den Wolken« spannt ... Feierliche Wortprägungen solcher Art bilden das charakteristische Signalement der Dichtung. Die einzelnen Stücke schreiten in vollem Ornat einher, in glänzender, reichbestickter Gewandung. Gertrud v. Le Fort spricht, hymnisch beschwingt, in blumigen Bildern und Vergleichen, und ihre anschaulichen Redewendungen, die neuzeitliche Wortkunst mit biblischer Ausdrucksweise stilvoll verbinden, zeugen von beträchtlicher dichterischer Kraft. Wer Sinn dafür hat, wird sich gerne auch gefangen nehmen lassen von dem visionären, mystischen, ekstatischen Zug, der über dem Ganzen liegt. An diesen übersinnlichen Elementen scheint sich vor allem die Musik zu entzünden. Piechler komponiert nicht die Worte und Bilder der Dichtung, sondern die fromme, heilige Gesinnung, deren metaphorischer Ausdruck sie sind. Er läßt sich nicht vom äußeren Pomp der Poesien verführen, und das Satanswerk billiger tonmalerischer Effekte hat keine Macht über sein redliches Gemüt. Sein Stil ist sachlich ernst, unromantisch, eher nüchtern; gediegene Schwarz-weiß-Technik, akademische Haltung, maßvoll modern orientiert; tonale Funktionsharmonik mit angemessenem Zusatz von alterierten und harmonisch getrübten Akkorden, klare Formtypen, deren archaisierende Tendenz nicht immer eine ganz freiwillige zu sein scheint, flüssige Melodiebildung, die, gleichviel ob sie sich in madrigalischer Form oder in motivischer Durchführung vollzieht, individuelle Konturen, aber auch eine gewisse Enge und Begrenztheit der Erfindung erkennen läßt. Die drei Teile des Werkes sind ungleich geraten. Am besten wohl der zweite, der an die kirchlichen Hauptfeste anknüpft und der Vertonung dankbare und abwechslungsreiche Aufgaben stellt. Sehr hübsch der naive, kindliche Volkston in den Advent- und Weihnachtsstücken, packend das originelle und breit angelegte Tongemälde der Passion, dessen Wirkung freilich durch ein ziemlich dürres und saftloses Fugato abgeschwächt erscheint. Aus dem ersten Teil ragt als das stärkste Stück der Einleitungschor hervor: »Wer errettet meine Seele«. Ein glücklich ausgewogener Kontrast: wenn die heroisch einsetzende Linienführung abgebogen wird zu Gebilden zärtlichen, tröstlichen Ausdrucks. Im dritten Teil kommt mit der textlichen Anlage auch die musikalische mehr und mehr in Verlegenheit, und das Wahrwort der Dichtung, daß »alles Wollen zu Nebel wird«, erhält entsprechende Geltung. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: *Ottorino Respighis* »Römische Feste«, unter *Karl Schuricht* erstmals in Deutschland erscheinend, stellen Märtyrerszenen, Pilgerzüge und Volksfeste in anspruchsvoller al fresco-Tonmalerei aufs Podium: der traditionell veristische Stil biegt dann und wann in musikalisches Neuland aus: ein dankbares Publikumstück. *Paul Böhlke* brachte — bei sehr ansprechendem Vortrag des Soloparts durch *August Eichhorn* — ein Cello-Konzert von *Paul Höffer* zur Uraufführung. Das Werk wurzelt — wenn auch etwas schwächer inspiriert als des gleichen Komponisten Violinkonzert — sicher im Klanggefühl unserer Zeit und bezeugt namentlich im dritten Satz (Variationen über einen figurierten Choral von Bach) ein nicht alltägliches Formtalent. Einen zwiespältigen Eindruck hinterließ die von *Karl Schuricht* ausgezeichnet wiedergegebene Schönbergsche Instrumentation von Bachs Orgelpräludium und Fuge in Es-dur. Daß Schönberg die Konstruktion ebenso meisterhaft auflockern wie polyphon ausdeuten würde, erschien selbstverständlich: strahlt aber die herbe Einheit des kristallenen Urlichts nicht stärkeres Leben aus, als die noch so farbige Zerstäubung im Prisma? *Emil Höchster*

KRITIK

BÜCHER

JULIUS KAPP: *Richard Wagner.* 32. Auflage mit 156 Bildern. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Es ist kein leerer Wahn: die Biographie als Gattung hat sich selber neu geboren. Werfen wir einen Blick auf die Hochflut der 1929 entstandenen Lebensbilder, und mag die Mehrzahl auch seine Helden aus anderen Geistesgebieten gewählt haben — die Strömung der Zeit will der Geschichte des Lebens als dem bewegendsten aller Themen zur früheren Geltung verholfen sehen. Allerdings stellt S. M. das Publikum die Forderung: der Heros werde seines Purpurs entkleidet! Aber hat Kapp die Helden seiner Biographien, und vornehmlich Wagner, nicht schon von den ersten Auflagen an mit allen ihren Menschlichkeiten vorgeführt? Verankerte sich nicht gerade deshalb seine Wagner-Biographie so stark in der Gunst der Leserschaft? Die Neuauflage (die wie sein »Richard Wagner und die Frauen« einer profund durchfeilten und vervollständigten Ausgabe gleichkommt) liefert den Nachweis, daß der Autor seinem Werk nichts schuldig bleiben wollte: was durch jüngste Funde zu neuen Erkenntnissen führte, hier ist's zu finden; überwundene Anschauungen sind über Bord geworfen; die textliche Reinigung wurde bis ins kleinste durchgeführt und durch Hinzunahme wichtiger Bestandteile das Ganze prachtvoll gerundet.

Das Buch, durch seine Fülligkeit überraschend, durch den auf 156 Motive gesteigerten Bilderatlas imponierend, wird als Standwerk der Wagner-Literatur schon deshalb die Führung behalten, weil es jetzt alle anderen Biographien überholt. Nicht nur durch die auf den Anschauungspunkt der Gegenwart gebrachte Einstellung, mehr noch durch die feurige Sprache, endlich durch seine bezwingende Anlage. Kapp trennt das Leben vom Werk. Dadurch unterbricht er weder sich noch seine Leser bei der Verfolgung des Lebensablaufes, er spart seine Kraft und unsere Teilnahme auf für die Generalübersicht über das Werk des Meisters. Wird das an die Gelegenheit Gebundene mit wenigen Zeilen verabschiedet, so wird den Hauptschöpfungen eine eingehende stoffliche Durchdringung zuteil. Hier vermählt sich kritische Untersuchung des Verfassers mit der praktischen Benutzbarkeit für den Leser. Im Augenblick findet man Wesen, Gehalt, Entwicklung, Wertung des gesuchten Werkes: sei es der Parsifal oder eine der Pariser Novellen, ein verschollenes Frühwerk oder eine Gelegenheitskomposition, eine programmatische Analyse oder eine der großen Schriften, die Wagner aus der inneren Revolution seines Kunstverstandes sich vom Herzen rang. Dieser Abschnitt ist nun vollkommen lückenlos. — Im Ganzen sind es *drei* Biographien, die der splendid ausgestattete Band umschließt: die des irdischen Wandels mit tiefen Einblicken in des Meisters seelische Verfassung, die seines grandiosen Werkes mit lichtvollen Erläuterungen aller Einzelteile, und nochmals die seines Daseins, dessen Stationen durch einen bildlichen Anschauungsapparat belebt und belegt wird, der an Vollständigkeit alles ähnliche übertrifft.

Max Fehling

HERM. W. VON WALTERSHAUSEN: *Dirigentenerziehung.* In Sammlung »Musikpädagogische Bibliothek«, herausgegeben von L. Kestenberg. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Von der Bejahung der gestellten Frage: »Ist die Kunst des Dirigierens lehrbar?« hängt die Schicksalsfrage dieses Büchleins ab, das mittels einer kleinen Akzentverschiebung das gesamte Problem der Kunsterziehung auf das richtige Geleis lenkt: man kann nicht *Künstler* erziehen, aber Künstler *erziehen.* Wie notwendig dies im Falle des Dirigenten ist, beweist die Fülle des »lehrbaren« Stoffes, die Waltershausen auf Grund langjähriger Erfahrung dem werdenden Dirigenten vermitteln will. Seine Ausführungen vereinen in glücklichster Weise »Handwerkliches« mit »Geistigem«, bergen »am Rande« eine Unzahl praktischer Anregungen und feinsinniger Bemerkungen, um derentwillen allein die Lektüre wertvoll ist.

Hans Fischer

ALEXANDER BORODIN: *Briefe.* Vollständige Sammlung. Eingeleitet und kommentiert von S. A. Dianin. Band 1 (1857—1871). Staats-Musikverlag Moskau.

Alexander Borodins Briefe, der bekanntlich nicht nur Musiker, sondern Gelehrter und eine der anziehendsten Gestalten unter russischen Intellektuellen war, bieten ein großes kulturgeschichtliches Interesse. Leider waren seine Briefe bisher nur in sehr gekürzter Form und Auswahl in einer Sammlung von *Wladimir Stassoff* bekannt. Die neue Ausgabe läßt an

Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit nichts zu wünschen übrig. Der Herausgeber, ein Sohn von Borodins intimem Freund und Assistenten, des Professors Dianin, verfügt über 1000 unveröffentlichte Dokumente (!). Der Künstler und Mensch Borodin wird erst in den nächsten Bänden, die die Zeit seiner Lebensreife behandeln, zu Worte kommen. *Eugen Braudo*

ZWÖLF MEISTER DER DEUTSCHEN MUSIK, *in ihren Briefen.* Herausgegeben von *H. Brandt.* In den »Büchern der Rose«. Verlag: Wilhelm Langewiesche - Brandt, Ebenhausen b. München.

Aus je einer kleinen biographischen Übersicht, einem Bilde und einer Auswahl von Briefen des Meisters sind hier von dem belesenen und in der Wahl geschickten Herausgeber kleine Lebensbilder von Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Schumann, Brahms, Wagner und Bruckner zusammengestellt. Brandt findet sehr richtig bei jedem großen Menschen im Brief den »unmittelbarsten Ausdruck seines Wesens«. Und wenn er es als die Hauptabsicht dieser Sammlung bezeichnet, »allen die großen Persönlichkeiten menschlich nahezubringen«, so kann man sagen, daß diese Absicht voll erfüllt wird. Von den sehr mäßigen Porträtwiedergaben der zwölf Meister abgesehen, ist das Buch in der sorgfältigen Aufmachung der volkstümlichen Serie ein hübsches Kompendium für den Musikfreund, den jungen Musikstudierenden.

Hans Tessmer

EGON WELLESZ: *Die neue Instrumentation.* 2. Band. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Nachdem sich der erste Band dieses Werkes den einzelnen Instrumenten und ihrer Verwendung zuwandte (siehe die Besprechung im Novemberheft dieser Zeitschrift), behandelt der hier vorliegende zweite »das Orchester«, den Gesamtklang, die Art, in der die Einzelfaktoren orchestralen Klanges miteinander verkoppelt werden. Wieder schickt der Verfasser seinen Ausführungen allgemeine Betrachtungen über »die Grundlagen der neuen Instrumentation« voraus. Er geht darin auf das Klangideal im allgemeinen ein, auf den Sinn für den Eigenklang jedes Klingzeuges: das Orchester, den Kammermusikkörper oder das Einzelinstrument. Doch kann der Einfall ebensosehr absolut musikalisch, losgelöst von den Rücksichten auf die Realisierungsmöglichkeit der Klänge sein. Wellesz betrachtet den allmählich immer weiter fortgeschrittenen Vorgang einer Vereinfachung der Klänge, ihrer größeren Durchsichtigkeit, der sich mit den historischen Neigungen der Zeit deckt. Er sieht ihn im ästhetischen Prinzip der Romantik und dem der Neuzeit begründet, das einmal den Inhalt, nun aber das Formale bewußt hervorhebt. Dort dominierte der Vollklang, hier die kühle Durchsichtigkeit der Zeichnung. Wie das sich wandelnde orchestrale Klangideal auch auf das Verhältnis zu den Klassikern hinwirkt, das bezeigen Mahlers Retuschen an Beethovens IX. Sinfonie, wie der Weg seiner eigenen Werke, der von üppiger Fülle zu durchsichtiger Klarheit führt. Wellesz teilt dann seinen weiteren Stoff in zwei umfängliche Kapitel auf: das große Orchester — das Kammerorchester. Er stellt im ersten Richard Strauß, Mahler und Debussy, Schönberg und Strawinskij als Haupttypen heraus. In die Kennzeichnung ihrer ganz verschiedenen charakteristischen Instrumentationsstile schließt er die Behandlung des Werks weiterer führender Schaffender wie Pfitzner, Reger, Kaminski usw. ein und behandelt außerdem die nationalen Eigentümlichkeiten der heutigen Instrumentationstechnik in Anlehnung an die jeweilig führenden Schaffenden Frankreichs und Englands, Italiens und Spaniens, Rußlands und Amerikas. Im Kapitel »Kammerorchester« beschränkt er sich auf die notwendigsten Darlegungen, da nach seiner Auffassung gerade hier noch alles zu sehr im Werden ist.

Wellesz gibt keine historisch-systematische oder systematisch-ästhetische Schau des behandelten Problems. Er betont immer wieder den erziehlichen Zweck seines Handbuches, das tatsächlich durch die aus reichster Kenntnis heraus geschehene Wahl seiner Beispiele eine Quelle stärkster Anregung sein wird.

Siegfried Günther

BRUNO WEIGL: *Handbuch der Violoncell-Literatur.* 3., umgearbeitete Auflage. Verlag: Universal-Edition, Wien 1929.

Das künstlerische Niveau der Violoncell-Literatur sowie Umfang derselben werden im allgemeinen ziemlich gering gewertet. In diesem Urteil liegt manches Treffende, gleichzeitig viel Ungerechtes. Quantitativ tritt die Violoncell-Literatur mit derjenigen für Violine oder gar für Klavier verglichen gewiß etwas

in den Hintergrund, bei Beurteilung des musikalischen Gehaltes darf man jedoch nicht in Abrede stellen, daß auch für das Violoncell große und vollwertige Werke vorhanden sind, nicht zuletzt die modernen Kompositionen, die sich ebenbürtig den Schöpfungen für andere Instrumente anreihen. Die Popularisierung und Vervollkommnung des Violoncellspiels in den letzten Dezennien birgt in sich die Grundlage für eine weitere gesunde Entwicklung der Violoncell-Musik.

Aufschluß hierüber gibt uns die vor kurzem erschienene dritte Auflage des Weiglschen Handbuches, aus der wir im Vergleich mit der ersten Auflage (1906) unschwer ersehen, in welchem Maße die Literatur für Violoncell inzwischen angewachsen ist. Es ist ein großes Verdienst Bruno Weigls, sich der unendlich mühseligen und gewissenhaften Arbeit unterzogen zu haben, die für das Zusammenstellen eines derartigen Handbuches unentbehrlich ist. Sein Nachschlagewerk enthält eine fast lückenlose Zusammenfassung der gesamten Violoncell-Literatur und deren verschiedener Zweige in einer übersichtlichen Einteilung in einzelne Rubriken. Die belehrende Darstellung und die gelegentlichen Urteile über repräsentative Werke und bedeutende Komponisten lassen das Bemühen des Verfassers erkennen, allen Richtungen gerecht zu werden, ein objektiv gehaltenes, meist richtiges Urteil zu fällen und gleichzeitig wertvolle Kenntnisse zu vermitteln. In knappen Umrissen sind einzelne Werke und das Charakteristische des Autors klar herausgearbeitet und festgelegt. Besonders erfreulich die Hervorhebung und Anerkennung vieler bedeutender Werke zeitgenössischer Komponisten. Gerade bei der modernen Musik, zu der die Einstellung immer noch problematisch und »kämpferisch« ist, sind Weigls Formulierungen zum Teil als besonders glücklich zu bezeichnen.

Nicht nur der Fachkreis der Pädagogen und Virtuosen, sondern auch die große Gemeinde der Violoncellspieler, die nach einer Erweiterung und Bereicherung ihrer Literaturkenntnisse streben, werden diese umfassende Publikation begrüßen, und die Gründlichkeit dieser Leistung anerkennen. Es fehlte uns bisher ein Nachschlagewerk so großen Formats. Man war auf der Suche nach neuer Literatur stets auf die gelegentlichen, meist unvollständigen Verlagskataloge angewiesen. Bruno Weigl hat uns dieser fruchtlosen Arbeit enthoben. Die Violoncellisten-Welt ist ihm dafür zu größtem Dank verpflichtet. Es ist tatsächlich ein unentbehrlicher Behelf für jeden Violoncell-Spieler. *Joachim Stutschewsky*

SIEGFRIED OCHS: *Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor.* Vierter Teil. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Das Fragen der Aufführungspraxis bei Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Hugo Wolf und Max Reger behandelnde Buch ist nach der Absicht des Verfassers für *denkende Dirigenten* geschrieben. Es will vor allem Anleitung geben, zwischen den Zeilen der Partitur zu lesen, und weist auf Maßnahmen hin, die sich aus der Praxis als der Erörterung wert ergeben haben. Der Verfasser geht gelegentlich wohl einmal über dieses Ziel hinaus und stellt — etwa in Deklamationsänderungen bei Schumann — seine Auffassung der des Komponisten in einer Weise gegenüber, die in einer Zeit absoluter Auslegungstreue fraglich erscheinen könnte. Sonst aber, überall da, wo Ochs aus den reichen Erfahrungen des Chordirigenten schöpft, gibt das anregende Buch Ausgezeichnetes.

Ernst Bücken

FRANZISKA MARTIENSSEN: *Stimme und Gestaltung.* Die Probleme des Liedgesanges. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig 1927.

Der Stoff der Betrachtungen ist in vier Kapitel geordnet: »Die vier Grundkomplexe des stimmtechnischen Könnens«; »Die sprachlichen und die musikalischen Forderungen der Liedgesangstechnik«; »Die Sängerpersönlichkeit, ihre Hemmungen und ihr Typus«; »Die stilistischen Forderungen des einzelnen Liedes, wie des künstlerischen Gesamtprogramms«, denen als »Schluß: die Bedingungen des gesanglichen Unterrichts« folgen. Die Verfasserin hat alles, was mit dem Problem des Liedgesanges zusammenhängt, zusammengefaßt und übersichtlich gegliedert. Sie bringt alles, was der große Sänger, der wirkliche Künstler von diesem Stoffgebiet wissen und können muß, in das Blickfeld ihrer Betrachtungen, ebenso wie die *künstlerische Arbeit* des Gesangspädagogen, aus gegebenem Rohmaterial ein kostbares, feinschwingendes Instrument der Stimme zu bauen — individuell nach der Eigenart eines Jeden — und dazu noch den Schüler zu lehren, das ihm geschenkte Instrument auch meisterlich zu spielen. Es ist also alles zusammengefaßt, was große Sänger und große Gesanglehrer seit Jahrhunderten gewußt haben und noch heute wissen. Aber eben diese lückenlose Zusammen-

fassung macht, wenn auch nichts »Neues« darin enthalten ist, das Buch wertvoll; es ist ein Buch voll kluger, hoher und schöner Gedanken, klug begründet in sorgfältiger, fast überschliffener Sprache, ein Wertbesitz für jeden gereiften Künstler, ein unentbehrliches Vademecum für jeden Werdenden, denn es öffnet ihm die Augen über die ungeheuren Anforderungen, die der nachschaffende Künstler als Großer auf seinem Gebiete *an sich selbst* stellen muß, und wird hoffentlich so manchen »Auch-Sänger« — von der Podiumwut kurieren. Zwar freilich — getroffen fühlt sich ja selten einer. Aber noch in einer anderen Beziehung erscheint das Buch bemerkenswert: es ist nämlich sehr viel von Stimmtechnik und Gesangstechnik (schon in den ersten Kapitelüberschriften) die Rede darin, besonders von italienischer Gesangstechnik und vom Belcanto. Herr Leipoldt zitiert in seiner an gleicher Stelle schon besprochenen »Stimme und Sexualität« auch Frau Martienssen also: »Gesangstechnik als Wort ist ein Unding . . . Nie maschinell üben! Nie Technik treiben! Nur Schönheit singen! . . . Stimmrausch! « (Ja ist denn um Gottes willen ein Lehrer, der maschinelles Üben verlangt, überhaupt ein »Lehrer«? Nicht einmal auf der Klaviermaschine darf ein Schüler »maschinell« üben!) In dem vorliegenden Werke ist nur an einer einzigen Stelle, auf einer der letzten Seiten, die Rede vom Stimmrausch, und da heißt es so: das »Im-Rausch-Singen« ist eine häufige und große Gefahr des gesanglichen Übens. Wohl ist der Rausch die dionysische Quelle der Kunst — aber er darf nicht Taumel des Alltags sein«. Wenn nun die Verfasserin das Vorwort mit dem Satz beginnt: »Dieses Buch setzt den Weg fort, den ich in dem Buche ‚Das bewußte Singen' gegangen bin«, so scheint dieser Weg, der voll ist von Mahnungen zur Technik, besonders zur Technik der Italiener, und mit der Wegtafel »zur schönen Aussicht« auf den Belcanto weist, doch eine andere Richtung genommen zu haben; oder sollte es gar ein Weg nach Damaskus sein? *Hjalmar Arlberg*

MUSIKALIEN

HENRI MARTEAU: *Studienausgaben und eigene Studienwerke für Violine.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Marteau hat neben seiner ausgebreiteten Konzerttätigkeit immer mit einer großen Vorliebe und Hingabe unterrichtet und dabei meist an die Methode seines Lehrers Henri Léonard angeknüpft. Für seine Schüler hat er eine Reihe wichtiger, im Unterricht unentbehrlicher Werke neu herausgegeben mit sorgfältigster Bezeichnung der Stricharten und des Fingersatzes. Diese Ausgaben haben sehr viel Anklang gefunden, zumal sie von dem Verlag Steingräber trefflich ausgestattet worden sind. Besonders verdient in dieser Hinsicht der weitläufige und sehr deutliche, für das Auge ungemein angenehme Stich hervorgehoben zu werden. In neu durchgesehenen Ausgaben liegen jetzt vor an Konzerten: *Bachs* in a (gut spielbarer Klavierauszug von Aug. Göllner), *Beethovens* (mit Kadenzen; für den ersten Satz ist die Léonards in der Hauptsache zugrunde gelegt; die beiden andern sind von erfreulicher Kürze), *Mozarts* D-dur Köchel Nr. 211 mit keineswegs übermäßig ausgedehnten Kadenzen, *Rodes* Nr. 6 und ebenso *Viottis* Nr. 29. Mitunter sind recht inhaltsreiche, auch auf den Vortrag bezügliche Fußnoten beigesteuert. Ein Vorzug dieser Ausgaben besteht darin, daß statt der Klavierbegleitung auch eine *begleitende zweite Violinstimme* beiliegt. Spohr hat zuerst zu diesem für den Lehrer sehr angenehmen Auskunftsmittel gegriffen. Léonard ist seinem Beispiel gefolgt. Von ihm hat Marteau die Begleitstimme für Beethovens Konzert und für die gleichfalls neuaufgelegte Romanze op. 50 übernommen, sie sonst selbst gefertigt, auch für *Tartinis* Sonate, die man Didone abandonata nennt; diese Sonate, deren Opuszahl (1 Nr. 10) er hätte angeben sollen, hat er ohne den in anderen Ausgaben eingelegten langsamen Satz vor dem Finale, also in der Originalgestalt, veröffentlicht. — Sehr willkommen wird die Ausgabe der für jeden Geiger unentbehrlichen Sonaten und Partiten *Bachs* für Violine allein sein, bei der Marteau ebenso wie einst Ferd. David die Originallesart seiner öfters mit Recht abgeänderten Wiedergabe in kleinen Noten untergelegt hat. Besonders gelungen scheint mir seine Auflösung der Arpeggien in der von ihm ganz besonders wirkungsvoll bezeichneten großen Ciaconna, die bekanntlich den Schlußsatz von Nr. 4 bildet. — Zu dem auch heute noch unentbehrlichen Studienmaterial gehören Rodolphe *Kreutzers* Etüden und *Fiorillos* Capricen. Beide hat Marteau mit der für den Lehrer bestimmten, von Léonard geschaffenen begleitenden zweiten Stimme neu veröffentlicht; diese zweite Stimme trägt wesentlich dazu bei, diesen Etüden auch musikalischen

Wert zu verleihen. Solcher kommt in noch weit höherem Grade den 24 Capricen zu, die *Marteau selbst* in seinem op. 25, und zwar mit Klavierbegleitung, als Bravourstudien den Geigern geschenkt hat. In jeder dieser Etüden wird ein bestimmter Zweck verfolgt; sie sind z. B. Lagen- oder auch Bogenstudien oder behandeln Probleme der Doppelgrifftechnik oder auch des Flageolettspiels. Sie sind daneben auch Charakterstücke, die sich sogar auch zum Vortrag in Konzerten eignen; jedes trägt dementsprechend einen eigenen Titel. Die Reichhaltigkeit der darin behandelten technischen Probleme ist geradezu bewunderungswert. Endlich liegen auch einige Hefte aus der Sammlung »*Für Konzert und Haus*« vor, in der Marteau klassische und romantische Vortragsstücke mit Klavierbegleitung herausgegeben und durch die in Deutschland bisher wenig bekannt gewordenen 6 Stücke op. 55 von *Vieuxtemps* und durch *Sivoris* Etüden-Capricen op. 25 für Violine allein ergänzt hat. Beide Werke dienen vorwiegend der Doppelgrifftechnik. Das Vieuxtemps'sche ist sicherlich stark von den Bachschen Solosonaten beeinflußt. Die vierte Nummer, ein Menuett, kann ebenso wie die sechste, Präludium und Fuge, auch im Konzertsaal, besonders als Zugabe, benutzt werden. Von den Stücken mit Klavierbegleitung sind uns zugegangen die reizende, gar nicht schwierige Canzonetta aus *Godards* Konzert op. 35, die sehr dankbare, ganz auf schönste Tongebung eingestellte Hymne an die heilige Cäcilie *Gounods* und einige Stücke *Léonards*, nämlich die geschmackvolle Romanze op. 60, die lustigen Stücke Hahn und Hennen sowie Katze und Maus, op. 61 Nr. 1 und 3, endlich die nicht gerade bedeutenden, aber dankbaren, keineswegs schwierigen Solostücke op. 62 Nr. 1 und 6. Die Ausstattung dieser Sammlung »Für Konzert und Haus« ist ganz hervorragend.
Wilhelm Altmann

MARCELLO-NACHÈZ: *Concerto D-dur*. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig. Wenn man den gemachten Angaben trauen kann, handelt es sich um ein Concerto für Violine und unbezifferten Baß, welches der nicht nur nach dem darin gewiß unverdächtigen Riemann »etwas einseitig dem Virtuosen« huldigende Tivadar Nachèz unter Ausarbeitung des Basses und freier Verwendung der Violinstimme vollständig umgekrempelt hat. Leider gelang es dem Referenten mit Hilfe des ihm zu Gebote stehenden bibliographischen Materials nicht, den ängstlich verschwiegenen Ursprung des Manuskripts zu ermitteln, so daß er sich die geplante eingehende Stilkritik dieses ungeheuerlichen Unterfangens leider versagen muß. — Soviel steht fest, daß im vorliegenden Falle (man mag im übrigen zum Bearbeitungsprinzip stehen, wie man will) eine sinnlose Zerreißung aller objektiv und subjektiv (für die Zeit im allgemeinen und für Marcello im besonderen) bezeichnenden Stilmerkmale eingetreten ist, ohne daß wenigstens um den Preis dieses Sakrilegs sich ein neuer Organismus ergeben hätte. *Hans Kuznitzky*

STEFAN FRENKEL: *op. 9 Konzert für Violine und Streichorchester*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Dieser bekannte Violinvirtuose hat zwar seinen Ehrgeiz darin gesetzt, überwiegend die Konzerte sehr modern eingestellter Tonsetzer zu spielen, ist aber in seinem eigenen Schaffen durchaus nicht hypermodern, es sei denn, daß man die in dem vorliegenden Konzert zutagetretende Vorliebe für Taktwechsel und verzwickte Rhythmik als besonders modern ihm ankreiden wolle; aber diese Vorliebe für den $^5/_8$- und $^7/_8$-Takt hat er aus den Volksliedern seiner russisch-polnischen Heimat geschöpft. Schon daß er sein Soloinstrument nur von dem freilich oft geteilten Streichkörper begleiten oder vielmehr ergänzen läßt, zeigt, daß er an das alte Concerto grosso anknüpft. Wenn auch die Solostimme mit allem möglichen Virtuosen, auch mit Kadenzen, ausgerüstet ist, so ist sie doch nur ein Glied in dem ganzen Organismus des Werkes. An die Spitze hat Frenkel einen Gedanken gestellt, der vorwiegend den ersten Satz beherrscht, aber auch die thematische Verbindung mit den beiden anderen herstellt. In allen drei Sätzen kommt die Melodie zu ihrem Recht; besonders schön scheint mir der stimmungsvolle, stark russisch gefärbte, wie eine Märchenerzählung anmutende zweite (langsame) Satz zu sein. Die scharfe und energische Rhythmik der Ecksätze bringt immer einen guten Gegensatz zu den weich gehaltenen Gesangsthemen. Ich glaube, daß dieses Konzert, wenn es fein ausgearbeitet zu Gehör gebracht wird, gefallen wird; als gesucht aber empfinde ich es, wenn zwischen zwei $^3/_4$-Takten plötzlich ganz unnötig ein $^5/_8$-Takt eingeschoben wird. *Wilhelm Altmann*

LEONHARD DEUTSCH: *Klavierfibel*. Eine Elementarschule des Blattspiels. Zusammen-

gestellt aus Volksliedern aller Nationen. I. Heft: Deutsche Vorschule. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Hier liegt ein Novum vor, an dem derjenige nicht vorübergehen darf, der dem ABC-Schützen die Anfangsbegriffe beizubringen hat. Aus der »Anleitung für Lehrer zum Gebrauch«, die dieser Fibel vorangestellt ist, ergibt sich, daß man in dem Autor eine erfahrene Lehrkraft zu begrüßen hat, die Stoff und Mittel ebenso gründlich beherrscht, wie sie die Seele, die Aufnahmekraft und -Fähigkeit der Kleinsten kennt. Wird dem herkömmlichen Klavierunterricht grundsätzlich nicht widersprochen, so offenbart doch die Deutsche Methode dem Pädagogen neben mancherlei Überraschungen neue Erkenntnisse von untrüglichem, in die Zukunft weisenden Wert. Daß Notenschrift, Fingersatz, daß das zweihändige Spielen, der Rhythmus, die Anleitung zum freien Begleiten einer Melodiestimme die Fundamente auch dieser Fibel sind, ist weniger ausschlaggebend, als die einsichtsvolle Art, *wie* dem Kind das Auffinden der Tasten zu erleichtern ist, *wie* zunächst durch Buchstaben statt Noten der musikalische Sinn des Zöglings optisch gelenkt werden soll. Das »*Wie*« in diesem glücklichen Erziehungsmittel ist das Ausschlaggebende, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das neue System sich schnell einbürgern und von weittragendem Erfolg begleitet sein wird. *Viktor Straß*

E. N. VON REZNICEK: *Tanz-Sinfonie.* Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Wenn auch dieses Werk anläßlich von Aufführungen in der »Musik« schon öfters besprochen worden ist, so darf nach Erscheinen der vortrefflich ausgestatteten Partitur nicht unterlassen werden, noch einmal nachdrücklich hier darauf hinzuweisen, und zwar nicht bloß, weil diese Partitur wie die meisten Reznicеks wieder geradezu ein Musterbeispiel erlesenster Instrumentationskunst ist, aus dem auch erfahrene Tonsetzer noch sehr viel lernen können, sondern auch weil dieses Werk es verdient, von jedem virtuos eingestellten Orchester immer wieder von neuem gespielt zu werden. Tanzartige Sätze haben sich in den aus der alten Orchester-Suite hervorgegangenen Sinfonien von jeher befunden, vor allem in den Menuetten und Scherzi (statt deren Tschaikowskij in seiner 5. Sinfonie einen reinen Walzer genommen hat), aber auch, schon bei Haydn, gelegentlich in den Schlußsätzen. Den vier Sätzen aber sämtlich Tanzform zu geben und diese Tänze mit der in den Sinfoniesätzen üblichen, alle Feinheiten des Kontrapunkts verwertenden thematischen Arbeit auszustatten, hat Reznicek mit dem ihm eigenen geistvollen Geschick (ich sage nicht Witz) versucht und entschieden mit größtem Glück. Dazu kommt noch, daß die höchst geschmackvollen, vornehmen Tanzgebilde, die er geschaffen hat, auf einer starken melodischen Grundlage aufgebaut sind, die durch ihre Ungesuchtheit und ihre frische Natürlichkeit bezwingend wirkt. Und in welch glänzenden Farben glitzert jeder Satz! Reznicek beginnt mit einer breit ausgeführten Polonäse, deren getragener Teil wohl noch eindrucksvoller als der Hauptsatz ist. Seine Töne rufen in unserer Fantasie den Anblick einer geradezu fürstlichen Festlichkeit hervor. In dem der Pußta wahrhaft abgelauschten Csardas ist eine Solovioline sehr stimmungsvoll verwendet. Die echt liebenswürdige österreichische Natur des Tonsetzers gibt dem an dritter Stelle stehenden Ländler seine besondere Note. Endlich kommt in der ganz besonders kunstvoll gearbeiteten Tarantelle, aus der sich ein eingeschobenes kurzes Andante misterioso auch klanglich vortrefflich abhebt, südliche Leidenschaft durchaus zur Geltung. Diese Tanz-Sinfonie ist also international gehalten; einen spanisch gefärbten Satz hätte ich darin noch gern gesehen.

Wilhelm Altmann

JOHANN ROSENMÜLLER: *Sonate g-moll und Sonate e-moll, Nr. 1. und 2 aus den »XII Sonaten à 2, 3, 4 e 5 Stromenti du Arco et altri« für zwei Violinen mit beziffertem Baß.* (Nagels Musik-Archiv Nr. 29 und 30.) Herausgegeben von Ferdinand Saffe. Verlag Adolph Nagel, Hannover.

Mit diesen beiden ersten Sonaten soll die Veröffentlichung der ganzen Sammlung eingeleitet werden, die das reifste Werk des genialen Barockmeisters ist. — Nach drei Trio-Sonaten folgen die übrigen Nummern in zunehmender Besetzung bis zur Sechsstimmigkeit. Dem Charakter dieser breit dahinströmenden Musik, deren Formen der Fülle des tiefen und lebhaften Ausdrucks kaum standhalten, entspricht unbedingt chorische Besetzung der Stimmen, wie sie der Herausgeber auf Grund seiner praktischen Erfahrungen empfiehlt. Trotzdem gewinnt man auch bei solistischer Ausführung einen Eindruck von der seltsamen Schönheit der Sonaten. — Die Continuostimme ist übrigens

sehr frei, aber fast durchgehend mit sicherem Geschmack und echter Musikalität ausgearbeitet.
In der g-moll-Sonate ist die gedrängte Wucht der beiden schnellen Sätze von unerhörter Spannung, in die das erste Adagio wie ein schmerzliches Innehalten hineinklingt, während das abschließende zweite — das durch seine kühne Chromatik und durch den Übergang vom Dreiviertel- zum Neunachtel-Takt besonders interessant ist — eine wahrhaft himmlische Ruhe atmet. — Die zweite Sonate ist einzigartig in ihrer herben, von verhaltener Leidenschaftlichkeit erfüllten Sprache. Nach der kurz aufflackernden Bewegung einiger Allegrotakte in der gravitätischen Einleitung folgen nur langsame Sätze. Am eindrucksvollsten gleich das breit angelegte Largo, das auch zum Schluß wiederkehrt, und dessen leicht schwingender Schritt an das erste »Kyrie« aus Bachs Matthäuspassion erinnert. Hier berührt uns der Hauch einer genialen Künstlerpersönlichkeit, die sich über die Schranken des Zeitstils mit seinen allgemeingültigen, fest geprägten Formeln hinweg unmittelbar mitteilt. *Cora Auerbach*

VITUS RATHSACH: *System Rathsach.* Für jeden Geiger und Cellospieler ein Weg, den vollkommenen Ton und die vollendete Technik der Virtuosen zu erlangen. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Dieses System, über das sehr günstige Urteile, z. B. von zwei Mitgliedern des Klingler-Quartetts, vorliegen, scheint sich rasch einzubürgern. Vom ersten Teil der Ausgabe A für Violine ist bereits das 3. und 4. Tausend gedruckt, von der Ausgabe B das 2. Tausend. Neu hinzugefügt hat der Verfasser zu jeder der beiden Ausgaben einen zweiten Teil, enthaltend Tonleiterstudien in der ersten bis siebenten Lage. Er geht davon aus, daß man sich beim Spielen der Streichinstrumente an natürliche Stellungen zu halten hat, bei denen keine Muskelanspannung stattfindet. Er verlangt des weiteren, daß der Bogen vom Frosch bis zur Spitze mit der ganzen Breite der Haare auf den Saiten geführt wird. Daß dadurch aber gewisse Unterschiede im Ton für den Vortrag zerstört werden, kümmert ihn nicht. Um seine Forderung zu ermöglichen, hat er einen besonderen Bogenfrosch konstruiert, der auf der linken Seite eine Aushöhlung für den Daumen, auf der rechten einen zwischen Zeige- und Mittelfinger zu liegen kommenden Ansatz hat. Er empfiehlt ferner eine Abänderung des Griffbretts dahin, daß dies auf der linken Seite 5 mm stärker als auf der rechten ist, und gleichfalls eine Abänderung des Stegs für die Violine. Die Höhe des Stegs soll so sein, daß die E-Saite am Ende des Griffbretts 3 mm und die G-Saite 4½ mm über dem Griffbrett liegt. Es leuchtet ein, daß das Spiel in den höheren Lagen, vor allem auf der G-Saite, dadurch ungemein erleichtert wird. Dem Violoncell gibt R. eine möglichst schräge Stellung, um eine möglichst vollkommene Intonation zu erreichen. Die Stütze läßt er möglichst nach links stehen und gibt ihr Nebenstacheln, die das Instrument unverrückt in der schrägen Lage festhalten sollen. Für die Geiger hat er dann noch einen Kieferhalter konstruiert, der dem Instrument eine sehr schräge Stellung gibt. Auf ihm hat die Kieferfläche, nicht etwa, was bisher gebräuchlich war, das Kinn aufzuliegen. Es scheint sehr viel für dieses System Rathsach zu sprechen; ich habe mich freilich noch nicht entschließen können, meine Instrumente und Bogen danach einrichten zu lassen, um es praktisch auszuproben.
Wilhelm Altmann

KARL KRAFT: *op. 39, Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg.
Diese Sonate bildet das 129. Heft der Sammlung *»Musik im Haus«*, die von dem Volks-Vereins-Verlag in München-Gladbach begonnen und kürzlich an den obengenannten Verlag übergegangen ist. Doch habe ich Zweifel, ob sich dieses Werk in der Hausmusik einbürgern wird, nicht etwa weil die Violinstimme, die im allgemeinen leicht gehalten ist, im ersten und dritten Satz in für Dilettanten schwierige hohe Lagen geführt ist, sondern weil die Erfindung mir zu trocken, zu wenig ergiebig und phantasiereich vorkommt. Der Komponist sieht das Heil im Anknüpfen an die Musik des 18. Jahrhunderts, überschreibt die mit Ausnahme des langsamen Satzes sehr knapp gehaltenen Sätze daher auch mit Präludium, Sonata und Gavotte, wird aber nicht verhindern können, daß die Freunde der Hausmusik lieber auf Originalwerke des 18. Jahrhunderts zurückgreifen. Verhältnismäßig am meisten gefesselt hat mich der dritte Satz (Lento), der aber durchaus im romantischen Fahrwasser segelt und darum wohl auch nicht die alte Bezeichnung Aria erhalten hat.
Wilhelm Altmann

N. F. VAN ROOIJEN: *Schule füs das Violinspiel.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig u. Wien. Schon wieder eine Violinschule! Ich weiß nicht, soll man den Mut des Verfassers oder den des Verlegers mehr bewundern? Und doch handelt es sich um ein gediegenes, durchaus praktisches Werk. Der in Rotterdam wirkende Verfasser hat übrigens den Ehrgeiz gehabt, alle Etüden und Stücke selbst zu schreiben, hat kein Stück aus einer der unzähligen früher erschienenen Schulen übernommen; er hat sogar vermieden, Volkslieder und Choräle zu verwenden. Er hat seine Schule nicht zum Selbstunterricht bestimmt und daher alle theoretischen Erörterungen fortgelassen. Der Lehrer soll eben den nötigen Kommentar zu den praktischen Übungen geben; diese zerfallen in rein etüdenmäßige, die keine Begleitung erhalten haben, und in mehr unterhaltende mit begleitender zweiter Violine. Von den vorliegenden 10 Heften, die 444 Seiten umfassen und ausgezeichnet gestochen sind, sind die vier ersten der ersten Lage (auch schon der halben), die folgenden je einer höheren Lage bis zur siebenten gewidmet. Mit sicherem Bedacht wird der Schüler in jeder Hinsicht ganz allmählich gefördert. Selbstverständlich aber darf auch diese Schule nicht das einzige Unterrichtsmittel bilden, müssen daneben auch Werke herangezogen werden, die nicht bloß die Technik, sondern auch die Musikalität des Schülers bilden.
Wilhelm Altmann

GERHARD FROMMEL: *Neun Gedichte aus »Sänge eines fahrenden Spielmanns« von Stefan George, für eine Singstimme mit Begleitung eines Kammerorchesters.* Verlag: Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.
Von den neun Gesängen gelingen dem Verfasser verhältnismäßig am besten jene, wo er sich von einer üblichen »Harmonisation« der Begleitung frei macht, so z. B. in Nr. 5, wo auf dem Orgelpunkt E in der Begleitung nur eine Gegenstimme zum Gesang auftritt, oder stellenweise noch in Nr. 3 und 4, wo die Begleitung leichter, beweglicher angelegt ist. Sonst versinkt die Singstimme in einer althergebrachten, manchmal sich interessant gebärdenden, doch meistens monotonen, dicken Harmonisation der Begleitung, deren Gemeinplätze besonders in den choralartigen Sätzen von Nr. 7 und 9 in recht übler Weise breitgetreten werden. *E. J. Kerntler*

FELIX WOYRSCH: *op. 64, Streichquartett Es-dur.* Verlag: N. Simrock, Berlin.
Ein großangelegtes, schwerwiegendes Werk, das erstklassigen Quartettvereinigungen warm empfohlen sei. Die rhythmischen und Intonationsschwierigkeiten sind so groß, daß es für Dilettanten, also für die Hausmusik, leider nicht in Betracht kommen kann. Das kraftvolle Hauptthema des ersten Satzes würde auch einer Sinfonie Ehre machen. Am wertvollsten ist der langsame, von tiefreligiösem Empfinden zeugende Satz. Sehr schön ist auch der getragene Teil des im Hauptsatze wild dahin brausenden Scherzos. Dramatisch wirkt die langsame, aber durch ihr Figurenwerk etwas unruhige Einleitung zu dem im Hauptthema schwungvollen, marschartigen Schlußsatz. Nicht bloß aus der darin vorkommenden Fuge erkennt man die satztechnische Meisterschaft des Tonsetzers, der, wenn er auch an den Formen der Klassiker festhält, in harmonischer Hinsicht weit über sie hinausgeht. Aufgefallen ist mir die ganz willkürliche und meist unnötige Verwendung des Violinschlüssels in der Bratsche; man sollte ihn nur für die über der Oktave der A-Saite liegenden Töne nehmen.
Wilhelm Altmann

BOHUSLAV LEOPOLD: *Kadenzen zu W. A. Mozarts 5. Violinkonzert in A-dur.* Verlag: Edition Continental, Prag.
Zu diesem in den Konzertsälen besonders oft zu hörenden, im Unterricht sehr ausgiebig benutzten Konzert gab es bisher außer den Joachimschen recht schwierigen Kadenzen nur wenige andere. Die vorliegenden des Flesch-Schülers Leopold werden willkommen sein, da sie keineswegs lang sind und dem Stil des Werks völlig entsprechen. Vor allem gilt dies von der Kadenz zum ersten Satz, die auch sehr dankbar zu spielen ist; die darin häufig vorkommenden Doppelgriffe und auch die Passagen zeigen deutlich, daß der Komponist alles dem Charakter des Instruments angepaßt hat. Die Terzendoppelgriffe zur Kadenz des langsamen Satzes sind eine ausgezeichnete Übung für die linke Hand. Recht geschmackvoll sind die für das Finale erforderlichen vier kadenzartigen Überleitungen.
Wilhelm Altmann

N. LOPATNIKOFF: *Sonate für Violine, Klavier und Militärtrommel, op. 9.* Edition Russe de Musique, Berlin.
Die Vorzüge dieser Sonate liegen auf der Hand. Sie ist klar und einfach in der Faktur, frei von jeder Problematik. Die Themen, insbesondere die der beiden Allegrosätze, sind

scharf profiliert und energisch geformt. Die Bewegung, von harter unbeugsamer Rhythmik angetrieben, stockt nirgends. Alles steht fest und sicher auf den Beinen. Hier aber setzen die Bedenken ein. Einfachheit muß — so weit getrieben wie hier — nicht unbedingt Vorteil sein. Wohl hat die Moderne recht, sich von einer Satztechnik abzuwenden, in der das kleinmotivische Leben in jedem Takt so üppig wuchert, daß es *einmal* die Vorwärtsbewegung des Ganzen hemmt, *zum andern* aber auch das Detail wegen der Fülle der Erscheinungen nicht mehr genügend hervortreten läßt. Es ist unbedingt eine Errungenschaft der jungen Musiker, nur soviel zu schreiben, wie wirklich gehört wird. Was nützt die motivische Durcharbeitung eines jeden Taktes, wenn sie beim Ablauf des Ganzen doch nicht vernommen wird. Die Einstellung auf das sachlich-notwendige schützt die jungen Musiker vor solcher Verschwendung an Arbeitsenergien. — Lopatnikoff aber fällt meines Erachtens zu stark in dieses andere Extrem. Das musikalische Geschehen liegt bei ihm ausschließlich in der Horizontalen, alles ist auf Vorwärtsbewegung gerichtet. Die Musik wirkt allein durch die strebende Energie der Linie und durch die oft rasselnde Rhythmik. Klanglich beschränkt sie sich auf ganz wenige Akkordtypen, die, meist parallel geführt, lediglich Akzentfunktion haben. Durch Trommel noch verschärft wird hier ein Äußerstes an Härte und Eckigkeit erzielt. Die an sich gesunden musikalischen Prinzipien erscheinen mir überspannt. Linie und Rhythmus dürfen nicht alleinige Träger des Ausdrucks sein, soll der Ausdruck nicht infolge zu großer Einseitigkeit trocken werden. Lopatnikoff ist dieser Gefahr noch halbwegs entgangen. Einen Schritt weiter aber droht sie. Die Moderne muß — so scheint es mir — zur Bereicherung des Ausdrucks wieder eine sich entwickelnde Harmonik schaffen, sie darf nicht in schlagzeughafter Akkordik stecken bleiben. Sonst tritt eine unvermeidliche Starre des klanglichen Ausdrucks ein. Trotz solcher berechtigten Bedenken aber bleibt Lopatnikoffs Violinsonate immer noch ein wertvolles Werk, das unbedingt aufgeführt werden müßte.

Kurt Westphal

MAX REGER-ALBUM *für Violine und Piano*, herausgegeben von Ossip Schnirlin. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.
Außer zwei Originalsätzen, dem überirdisch schönen Largo aus der Sonate op. 139 und dem gleichfalls auch einzeln zum Vortrag recht geeigneten Allegretto aus der Sonate op. 84, enthält dieses sehr empfehlenswerte Album drei Bearbeitungen des um Reger so hochverdienten Herausgebers, nämlich des Scherzos aus dem Streichtrio op. 77 des Wiegenlieds und des Lieds Maria am Rosenstrauch. Mit diesen beiden Liedern werden geschmackvolle Geiger immer eine große Wirkung, sogar im Kaffeehaus, ausüben.

Wilh. Altmann

PAUL MICHE: *Romance pour Violon avec accompagnement de Piano op. 17.* Verlag: J. & W. Chester, London.
Dieser in Genf wirkende Violinpädagoge ist durch eine Anzahl kleiner sehr ansprechender (bei Ries & Erler in Berlin) erschienener Vortragsstücke den Geigern schon vorteilhaft als Tonsetzer bekannt geworden. Die vorliegende Romanze wird ihnen wieder sehr willkommen sein, da sie sehr dankbar und durchaus vornehm in der Erfindung ist. Ihre Ansprüche an die Technik sind keineswegs groß, so daß auch Liebhaber getrost zu ihr greifen können. *Wilhelm Altmann*

JEAN CRAS: *Eglogue pour Violon et Piano.* Verlag: Maurice Senart, Paris.
Ein durchaus stimmungsvolles, gediegenes, keineswegs schwieriges Vortragsstück des sonst in bezug auf Harmonik viel moderner eingestellten Tonsetzers. *Wilhelm Altmann*

S. BONDI: *Der einheitliche Fingersatz der Violintonleiter.* Verlag: Schuberthaus, Wien.
Wie alle Veröffentlichungen dieses Wiener Geigenpädagogen recht beachtenswert.

Wilhelm Altmann

Berichtigungen

In meiner Besprechung des Händel-Jahrbuches in der September-Nummer der »Musik« S. 914 hatte ich moniert, daß der Herausgeber, Dr. Steglich-Hannover, es unterlassen habe, in seiner Studie: »Die neue Händel-Opern-Bewegung« auf H. Leichtentritts Händel-Biographie zu verweisen. Ich habe mich nunmehr überzeugt, daß dieser Vorwurf zu Unrecht erfolgt ist. Tatsächlich ist die Händel-Biographie an einer von mir übersehenen Stelle der sehr ausgedehnten Studie erwähnt.

Hugo Leichtentritt

Die in Heft 4 Seite 318 genannte Opuszahl der *Erwin Lendvaischen* »Fünf Männerchöre« ist nicht, wie angegeben, 29, sondern 59. (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.)

ERZIEHUNG ZUM DIRIGENTEN

Um die Jahrhundertwende gab es diesen Begriff nicht. Da hieß es: Zum Dirigenten wird man geboren! Oder: Dirigieren lernt man nur in der Praxis! So schwankte das Dirigentenideal jener Zeit zwischen Gottesgnadentum und in der Berufsarbeit erworbener Routine hin und her. Beides erscheint uns Heutigen einseitig und verfehlt. Wir glauben, daß Dirigieren erlernbar ist, daß es eine Technik des Dirigierens bis in feinste Einzelheiten hinein gibt. Aber dies handwerkliche Können kann und muß, wie in jedem anderen Berufe, vom Schüler erworben werden, bevor er vor das Orchester tritt. Er bedarf also eines Lehrers, der die Probleme selbst erlebt, bewältigt und durchdacht hat, und es versteht, Erlebnis und Erkenntnis wieder in die pädagogische Tat umzusetzen. So wird die Erziehung zum Dirigenten ein Teilproblem der *Musikerziehung*, eine Aufgabe des großen *Dirigenten* und eine Gewähr für den *Schaffenden*, daß seine Werke die richtige Wiedergabe finden werden. Zugleich bedeutet sie Bildung und Normierung des neuen Dirigententypus unserer Zeit, der sich von jenen oben genannten grundlegend unterscheidet.

Es ist bezeichnend für diese neue Lage, daß im Jahre 1929 drei Werke erschienen sind, die sich mit dem Dirigieren und der Erziehung des Dirigenten beschäftigen. Das erste ist *Hans Pfitzners* »Werk und Wiedergabe« (Dr. Benno Filser Verlag), von einem *Schaffenden* geschrieben, der zugleich Dirigent und Lehrer ist. Das zweite ist *Hermann Scherchens* »Lehrbuch des Dirigierens« (Verlag I. I. Weber), geschrieben von einem führenden *Dirigenten* des neuen Typus, der eine besondere erzieherische Begabung besitzt. Das dritte ist *H. W. v. Waltershausens* »Dirigenten-Erziehung« (Quelle & Meyer, Musikpäd. Bibliothek, hrsg. v. Kestenberg, Heft 4). Hier gibt der *Musikerzieher* einen systematischen Plan der Dirigentenerziehung im Rahmen der musikalischen Berufsausbildung überhaupt.

Die Technik des Dirigierens ist erlernbar! Hans Pfitzner spricht zwar nur in einer Abschweifung seines 5. Kapitels über diese technischen Probleme. Aber wer ihn als Lehrer kennt, weiß, was er im Unterricht darin gegeben hat. Ich sehe ihn noch vor uns am Flügel sitzen als unser »Studienorchester«. Unsre Bewegungen, in ihren Grundzügen gegeben und einzeln durchgeübt, mußten ihn führen. Er spielte, wie wir schlugen; bald als empfindlich reagierendes Musterorchester, wenn es galt, unsre Fehler uns recht ohrenfällig zu machen; bald als ein willig, aber langsam folgender Klangkörper mittlerer Qualität, wenn er uns zu stärkeren Hülfen, größerer Entfaltung der Bewegung zwingen wollte. — Die einzelnen Kunstgriffe des Handwerks (Halten des Taktstocks, Auftakt, Niederschlag) hat Waltershausen in ihren Grundzügen dargestellt. Scherchen gibt die Technik bis in alle Einzelheiten hinein in systematischer Darstellung und mit vielen instruktiven Beispielen belegt.

Dirigierlehre ist zugleich Musiklehre! Es ist Scherchens Verdienst, mit allem Nachdruck darauf hingewiesen zu haben. In seinem Buch sind in knappster Form die Grundzüge einer Erziehung zur Musikalität mitgegeben. Vom Melodischen, Harmonischen, Rhythmischen, von der Klanggebung her muß das Kunstwerk verstehend durchdrungen werden. Stillehre fordert Waltershausen in diesem Sinne, als Aufgabe der Musikwissenschaft unserer Zeit. Dirigieren heißt dann: Das innerlich vollkommen Gehörte in seiner unvertretbaren Eigenart gleich vollkommen hörbar zu machen. So wachsen Werk und Wiedergabe völlig zusammen. Auf mittlerer Linie zwischen leerer handwerklicher Routine und werkvernichtendem Vordrängen der eigenen »Auffassung« ersteht jener Dirigententypus, den Pfitzner sehnsüchtig fordert, den er und Scherchen schon verkörpern. Jener Typus, in dem der »*Wille zum Werk*« lebt. Wie die Technik dem richtig erkannten Wesen des Kunstwerks dienen kann, wie der werkgemäße Vortrag sich ausbildet, dafür geben beide eine Fülle von Anweisungen und Beispielen: Pfitzner mehr für das Gebiet der Oper, Scherchen für die reinen Orchesterwerke. So ergänzen sie sich auf das Fruchtbarste und setzen jene geschichtliche Reihe großer Musiker fort, die sich über das Werk-Dirigieren geäußert haben: Weber, Berlioz, Liszt, Wagner.

Dirigierlehre ist Lehre vom Orchester! Denn der Dienst am Werk kann nur vollbracht werden, wenn der angehende Dirigent das Orchester genau kennt und weiß, wie er mit ihm zu arbeiten hat. So steht bei Scherchen zwischen den beiden Hauptteilen »Vom Dirigieren« und

»Dirigent und Werk« die *Orchesterkunde*, die von der umfassenden Sachkenntnis und der reichen Erfahrung des Verfassers zeugt. Denn der Dirigent ist ja dazu ausersehen, auf dem vollendetsten, feinnervigsten Instrument unserer Zeit zu spielen, dem Orchester. Er musiziert durch eine Vielheit musizierender Individuen, die sich zu einem Gesamtmusikreich von unerhörter Fülle zusammenschließen. Dessen Eigenart und Gesetze gilt es zu kennen und zu beherrschen. — Über das »Wie« des Arbeitens geben Pfitzner und Waltershausen einsichtige Anweisungen. So wenn Pfitzner Vorbereitungsarbeit und Pultarbeit im Konzert in ihrer Verschiedenheit darstellt und scherzhaft zwischen »Büfflern« und »Bluffern« unterscheidet, bei denen das Schwergewicht je auf dem einen oder andern Pol liegt. Das Ideal des Dirigenten besteht freilich darin, daß er beides harmonisch in sich vereinigt.

In einem erzieherischen Kernproblem treten endlich Waltershausen und Scherchen zusammen. Scherchen sagt (S. 6): »Ebenso wichtig, wie das Spiel im Orchester ist die Mitwirkung des Schülers beim Chorgesang. Lebendige Musik wandelt sich immer zu *gesungener Musik.*« Ähnlich betont Waltershausen die Bedeutung des Singens. Doch nicht nur zur Schulung der inneren musikalischen Vorstellungskraft dient der Chorgesang; er ist in diesem Lehrgang ein neuer notwendiger *Ausgleich* zwischen rein *fachlicher* und *allgemein musikalischer* Bildung. Und hier wird schließlich der einzige Mangel der beiden Werke fühlbar. Die Eigenart der *Chorleitung* wird nur gestreift, eine Anweisung für die Besonderheit dieser Aufgabe nicht gegeben. Und doch ist mit Konzert und Oper der Wirkungsbereich des Dirigenten keineswegs erschöpft. Ja, er sollte mit Bewußtsein dorthin erweitert werden, wo im tätigen Musizieren (nicht nur im Zuhören) der Laien wichtigste volksbildnerische Aufgaben zu erfüllen und das Problem Individuum-Gemeinschaft immer neu zu lösen ist. Der Chordirigent vollendet erst das Bild des »Vollkommenen Kapellmeisters« unserer Zeit.

Joseph M. Müller-Blattau

* MECHANISCHE MUSIK *

DAS PIANOPHON, EIN KLAVIERLAUTSPRECHER

Es handelt sich bei diesem bereits Anfang des Jahres 1929 erfundenen, aber durch die Patentierung erst jetzt publizierten »Pianophon« nicht um ein Instrument der gewissermaßen automatisch funktionierenden »mechanischen Musik«, sondern um eine Neuerung auf dem Gebiete des Rundfunkempfangs. Das Pianophon, das von der Firma *Heinrichshofen* in Magdeburg als eigene Erfindung erstmalig gebaut wurde, ist ein Lautsprecher, vermittels dessen Übertragungen von Schallplatten und Rundfunksendungen ermöglicht werden. Die Erfindung dieser Mechanik ist denkbar einfach und entspricht einem Grundsatz, der in seinen Motiven auf die primitivste historische Frage der Klavierbautechnik, nämlich die Behandlung und Ausnutzung des Resonanzbodens, zurückgreift. Aber die Erfindung, so einfach sie ist, sie mußte erst gemacht werden.

Die Anlage der Tonquelle ist dieselbe wie bei den bisherigen Übertragungs- und Empfangsmöglichkeiten. Der Resonanzboden des Klaviers oder Flügels als die günstigste Schwingungsfläche entspricht der Membrane des gewöhnlichen Lautsprechers, der damit in Fortfall kommt; eine stegartig (von den Schwingungsverhältnissen der Streichinstrumente abgelauscht) aufmontierte Nadel übermittelt die Schwingungen, durch welche der Resonanzboden in Vibration gerät und alle entsprechenden Töne und Obertöne der Saiten mitschwingen läßt, so daß die Resonanz voll und stärker als bei einem einfachen Lautsprecher wird. Durch die natürlichen Schwingungen der Saiten wird der Ton sauber und unverzerrt, vor allen Dingen sehr naturgetreu. Diese Apparatur ist nicht allein auf den Rundfunkempfang beschränkt, der übrigens schon auf einem Detektorapparat (soweit Ortsempfang ist) möglich ist, sondern erstreckt sich in gleicher Weise auf Übertragung und »Vervielfältigung« von Grammophonmusik — in allen Lautstärken — auf dem Wege über das Rundfunkgerät. Die technische Verbindung, bei beiden Übertragungsarten, wird

durch eine elektrische Schalldose vollzogen. Die Neuerung, die diese Erfindung bringt, liegt technisch in der Verschönerung des übertragenen Tones, dessen Stärke nach Belieben stellbar ist. Alle Instrumente sind in allen Lagen klar herausgearbeitet und echt; auch die Gesangsübertragung ist auf das zurzeit allgemein mögliche Mindestmaß der Überschwingungen beschränkt. Der Grund liegt darin, daß, abgesehen von der von Hause aus gegebenen eigenen Resonanzfähigkeit des Klaviers, alle sonst vorhandenen und notwendigen Zwischenschaltungen fortfallen und Nebengeräusche, die vornehmlich elektrischen Ursprungs sind, mindern. Noch weit wesentlicher ist vielleicht ein anderes Moment zur Beurteilung des Apparats: der wirtschaftliche Vorteil, der daraus entspringt, daß das in vielen Häusern bereits abgetane und verstaubte Klavier, das keiner mehr spielt, auf diese Weise wieder nutzbar gemacht wird und so einen billigen Dienst erweisen kann, ohne seine Existenz als Klavier aufgeben zu müssen. Die Zukunft wird beweisen, welcher Umschwung durch das Pianophon in der Radiotechnik, im Sprechmaschinenbau und in der Technik der Klavierproduktion vollzogen ist.

Erich Valentin

NEUE SCHALLPLATTEN

Vorbemerkung

An die Schallplatten-Fabrikationshäuser sei endlich einmal die Frage gerichtet, warum sie den zum Zweck einer Besprechung bestimmten Platten das Wort: »*Unverkäuflich*« als immerwährende Drohung einprägen lassen. Zwar mildern einige Firmen diese drakonische Maßnahme dadurch, daß sie ihre Platten mit einem Zettel schmücken, der jedoch das gleiche Verbot mit dem gleichen Wort ankündigt. Nur *ein* Haus ist uns bekannt, das sich dieser kränkenden Etikettierung entäußert. Kränkend? Jawohl. Ist die Empfängerin eine Zeitung oder eine Zeitschrift von bestgegründetem Ruf oder eine Persönlichkeit ernsthaften Charakters, so muß diese Warnungstafel verletzend wirken. Denn der Rezensent nimmt die Platten doch nur für die erwartete kritische Bewertung entgegen und bietet durch seine Rezension die erbetene Gegenleistung. — Seit Jahrzehnten haben die Buch- und Musikalienverleger von dem üblen Gebrauch einer Abstempelung ihrer Neuigkeiten als »Rezensionsexemplar« Abstand genommen, weil sie erkannt haben, daß damit Verstimmung erregt wurde. Wann reißt sich die Schallplatten-Industrie von einer Einrichtung los, die den Kritiker verstimmt, ehe er sich ihren Erzeugnissen zuwendet?

Die Schriftleitung

Parlophon

wartet mit einem farbigen Programm auf. Das Exotische wird aus dem fernsten Osten bezogen: eine »Chinesische Straßenserenade,« charakteristisch durch ihre hübschen rhythmischen Einfälle, und ein »Japanischer Laternentanz«, der, originell und schmissig in der Erfindung, durch eine pikante Mischung der instrumentalen Mittel auffällt. Beide Stücke von O. Dobrindt mit großem Orchester lobenswert vorgetragen (P 9460). — Dann benimmt uns das Pathos, die schwere Linie, die Schwüle sinnlicher Erregungen: *Max Schillings* bietet das Vorspiel seiner »Mona Lisa«. (P 9462). — Zu den ergreifendsten Leistungen sind die zwei Arien aus Verdis »Maskenball« zu zählen, die *Meta Seinemeyers* vollendete Kunst erneut erweisen. Ihre sieghafte Stimme, ihren von Empfindung gesättigten Vortrag werden wir nicht mehr vernehmen; begrüßen wir es, daß uns die Platten als Vermächtnis verbleiben! — Von *Mozarts* Violinkonzert Nr. 5 in A-dur hören wir, von *Joseph Wolfsthal* mit dem an ihm so oft gerühmten Temperament, in vollendeter Klarheit des geadelten Tons vorgetragen, das Adagio, das Menuett und das Finale (P 9457/8).

Orchestrola

Johann Strauß spielt auf den neuesten Platten auch dieses Fabrikationshauses die erste Geige. Wir hören gleich vier Walzer: Wiener Blut, den Kaiserwalzer, Wein, Weib und Gesang, Geschichten aus dem Wiener Wald (Nr. 1107 und 2048). Giorgio Amato mit seinem Orchester ist für diese Firma zur Utilité geworden: er verhilft nicht nur den unverwelkr lichen Einfällen des Melodienkrösus zusaubersten Ausführung, er betreut auch ein Potpourri aus der »Bohème« (Nr. 1108) mit Liebe und gibt reizvolle Kostproben aus der viel zu wenig gegebenen Operette »Der liebe Augustin« von Leo Fall (2030 und 2033). Über zwei Märsche, nämlich den Radetzky und den Deutschmeister (Nr. 8108), gehen wir deshalb hinweg, weil diese in einem

unmöglichen Tempo gespielt werden, um bei Kurt Weills »Dreigroschenoper« zu landen, aus der vier Stücke (Nr. 2131/2) gespendet werden, deren bizarre Originalität auch von der Platte her ihre Wirkung ausübt.

Tri-Ergon

Der italienische Tenorist Salvatore Salvati sucht unseres Ohres Gläubigkeit durch zwei Arien aus dem Rigoletto (2000/1) zu gewinnen; aber er gewinnt nicht: seine Stimme entbehrt der Männlichkeit, der Vortrag ist bedeutungslos. — Einem Skandinavier begegnet man auf der Schallplatte so selten, daß uns Armas Järnefelt willkommen sein müßte. Doch enttäuscht sowohl sein »Präludium« durch Monotonie wie seine »Berceuse« durch ihren zu schwächlichen Einfall (5644). — Auch die Ouvertüre zu den »Lustigen Weibern« (10020) will nicht zur Offenbarung werden: das Pfalzorchester kommt über eine Durchschnittsleistung nicht hinaus, und sein Dirigent Ernst Boehe überhetzt die Tempi. — Bleibt für diesmal das bewährte Ensemble der Münchner Bläser, die, mit Schmid-Lindner am Klavier, den ersten Satz aus Mozarts Quintett in Es sehr wacker wiedergeben (TE 10025). Aber wir haben von dieser Vereinigung schon Wertvolleres vernommen.

Grammophon A.-G.

Weinbergers Oper »Schwanda« hält ihren Einzug auch in das bürgerliche Heim. Eine Fantasie, verschönernder Name für Potpourri, sammelt all die Melodien, die aus der Bodenständigkeit des tschechischen Volkstums Nahrung und Wirkung ziehen. Die Frische der Partitur gewinnt blankes Leben durch die Wiedergabe des Orchesters der Berliner Städtischen Oper unter Alois Melichar (B 61545/6). Theodor Scheidl singt zwei der Hauptstücke aus der Oper, vom Orchester der Staatsoper gestützt; die eine Nummer mit Chor erweist sich als die blühendere (B 22466), die andere, weil mit einem Stich ins Sentimentale, entbehrt der Physiognomie (B 22467). — *Ludwig Hoffmanns* Baß, einer der schönsten, über die die deutsche Bühne heute verfügt, glänzt in den »Heiligen Hallen« der Zauberflöte und dem »Auch ich war ein Jüngling« des seligen Lortzing (B 22464/5). — In zwei Paradestücken von Tschaikowskij-Cerné und Dworak präsentiert *Vasa Prihoda* erneut seine Virtuosität (B 27757), und die Berliner Philharmoniker beweisen mit der Ballettmusik aus der »Rosamunde« ihre Eigenschaft als das für die Plattenaufnahme bestsituierte Orchesterinstrument unserer Zeit (B 21237). Dirigent: Wilhelm Furtwängler. Leider stören gerade bei dieser Platte peinliche Nebengeräusche, die die Zartheit des Tonstückes gefährden. — Über die Unterhaltungsmusik sei der Mantel christlicher Nächstenliebe gebreitet.

Odeon

Johann Straußens »Geschichten aus dem Wiener Wald« werden erzählt vom Berliner Lehrergesangverein und unter Hugo Rüdels Führung köstlich dargeboten (O 6733). — Noch ein Strauß läßt sich hören: Josef ist's, der Bruder Johanns, im Format schmächtiger; aber seine »Thermen« op. 245, und namentlich seine »Delirien« op. 212, sind Eingebungen, deren sich der größere Meister des Dreivierteltaktes nicht hätte zu schämen brauchen. Die Kapelle Dajos Bela legt beide Stücke effektvoll hin (O 11141). — Unter den Gesangsplatten stehen die beiden von *Lotte Lehmann* besungenen, von Mitgliedern der Berliner Staatskapelle unter Weissmanns Leitung zart begleiteten obenan: die exzellente Sängerin wählt zwei Kleinodien des Lied-Repertoires: Wagners »Träume« und »Schmerzen« (O 4812). Die Dichtungen stammen übrigens nicht von Wagner. — *Max Hirzel* greift zu zwei Opernarien, einer aus »Hoffmanns Erzählungen« und einer aus dem »Bajazzo«; sein warm timbrierter Tenor wie sein Vortrag lassen keinen Wunsch unbefriedigt (O 11140). — Folgt eine Doppelplatten-Fantasie aus d'Alberts »Tiefland«, hervorragend wiedergegeben vom großen Berliner Sinfonieorchester unter der schwungvollen Leitung Weissmanns. (O 6714). Das gleiche gilt von der Wiedergabe des 5. und 6. Ungarischen Tanzes von Brahms (O 11140), die wir in merkwürdiger Bearbeitung hören: zu dem Orchester tritt nämlich ein Klavier (von Karol Szreter mit Delikatesse behandelt), dem einige Kadenzen zufallen, die, stilistisch sauber gestaltet, den prächtigen Kompositionen ein seltsames Aroma verleihen. Wer ist der Bearbeiter?

Felix Roeper

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZWEI UNBEKANNTE BRIEFE BEETHOVENS

sind jüngst erstmalig veröffentlicht worden. Der eine, zugleich im wohlgelungenen Faksimile, in den Süddeutschen Monatsheften XXVII/1, der andere im Generalanzeiger für Bonn am 14. Dezember 1929. Sie lauten:

Lieber Steiner

Geld aufzunehmen ist nicht, voriges Jahr mußte ich Intereßen u. Pfand für die 600 fl. geben, dieses Jahr kann ich dieses nicht zu Stande bringen — Ich ersuche Sie also diese 2 Quittungen zu nehmen u. mir darüber zu quittiren, Sie erhalten alsdann noch 150 fl.: r. r., diese Quittungen sind wenigstens gewiß, meine übrigen Einnahmen zufällig, u. endlich ist diese Schikanöse Schuld getilgt. Was ich durch meine Geistesprodukte erhalte, geht meistens zur Erhaltung meines und meines Karls Lebens drauf, meine Feinde selbst werden mir doch erlauben, daß ich wenigstens mein Leben so hoch ansetze als sie das ihrige, u. also dasselbe durch meine Feder friste — gloria in excelsis ——————— Sie sehn, daß die Quittung von 750 auch auf einen Stempelbogen nun muß geschrieben werden, dies ist der ganze Vortheil, welchen ich durch die Erhöhung meines allerhöchsten Gönners erhalten habe ——————— Die 70 fl. r. r. für die Stecherei ebenfalls nächstens.

Ihr ergebenster
Diener
Beethoven.

Für Seiner Wohlgeboren
H. A. Steiner.

Zur Erläuterung gibt *Alfred Lorenz* folgendes an:

»Dieser Brief ist von Beethoven nicht datiert, fällt aber nach der Datierung des Empfängers in die Zeit von Beethovens höchstem Ruhm. Fünf Jahre hatte Beethoven auf die Schöpfung der großen Messe verwandt, deren Übergabe an den Erzherzog Rudolf am 19. März 1823 erfolgte; und unmittelbar darauf wurde das Jahr 1823 — nach Nottebohms Ausdruck—, das eigentliche Geburtsjahr der Neunten Sinfonie'. Ihre Niederschrift war nach Schindler im Februar 1824 vollendet. Nun folgten am 7. und 23. Mai jene beiden Akademien, in denen die IX. Sinfonie und Teile der Messe neben anderen Werken des Meisters uraufgeführt wurden. Nie gehörter Beifall hatte die Aufführungsräume — das Kärtnertortheater bzw. den Redoutensaal — durchbraust, Beethoven war eklatant an die Spitze aller lebenden und toten Komponisten getreten. Der Geistesflug, den damals sein Genie in unvorstellbare ätherische Höhen genommen hatte, konnte aber nicht hindern, daß er gleichzeitig mehr denn je von kleinlichsten Plackereien gequält wurde. Das beweist der vorliegende Brief, ein Beitrag zu der unerquicklichen Schulden-Angelegenheit, die zwischen Beethoven und dem Musikverleger Steiner lange Jahre hindurch gespielt hat. Der innere Grund dieser Differenzen ist eigentlich in den Verschiedenheiten der gefühlsmäßigen Einstellung des Geschäftsmannes einerseits, des Künstlers andererseits, einer Geldschuld gegenüber zu suchen, wie sie auch in Wagners Leben immer wieder hervortrat. Für Steiner, der einer Bemerkung Holzens im Konversationsheft vom Sept. 25 nach Jude war, mußte das Darlehen nur ein geschäftlicher Vorschuß auf die Herausgabe der geistigen Produkte der Künstlermuse sein, die er als Waren taxierte, für Beethoven aber war es ein Freundschaftsdienst, den er nicht mit Kompositionen abzahlen wollte. Es ist bezeichnend, daß er seine Honorare von Steiner immer wieder gesondert verlangt und sie nicht mit der Schuld verquickt sehen will. Wenn ihm auch klar war, daß er von seiner Feder lebte, so scheint mir doch immer noch das edle Gefühl in ihm zu wirken, daß gewöhnliche Schulden nicht mit Geistesprodukten abgetragen werden können, sondern daß diese etwas viel Höheres und Andersgeartetes sind. Das zeigt sich in dem stolzen Wort zu Haslinger: ‚Nur meine Großmut gibt euch größeres Honorar dafür als ihr mir'.«

Auch das zweite Dokument spiegelt des Meisters Geldnöte wider. *Max Unger* widmet der Veröffentlichung einen breiteren, sehr lesenswerten Kommentar. Zunächst der an den *Fürsten Lobkowitz* gerichtete Brief selbst:

Ew. Durchlaucht!

Jene Schritte, wozu ein dringendes Bedürfnis, welches mich bereits einmal der trübendsten Verlegenheit preisgab, mich veranlaßte, haben die tiefe Hochachtung, wozu ich mich gegen Hochdieselbe seit so langer Zeit innigst bewogen fühle, stets unversehrt erhalten. Diese Gesinnungen sind es, welche mir die Ueberzeugung beibringen, daß der Ew. Durchlaucht vertretende Rechtsfreund ohne bestimmte Vollmacht Ew. Durchlaucht Namen mißbrauchet, und in diesem einen von hochdenenselben abzuschwörenden körperlichen Eid angetragen habe, infolge dessen Ew. Durchlaucht den mir bemessenden Gehaltsbeitrag nur nach der Scala nicht voll in W. (Wiener) Währung zugesichert hätten.

Ew. Durchlaucht stets hochgesinnt für das, was wahr ist, und erhaben über Einwürfe, welche eine kleinliche Chikane im Laufe des Prozesses entgegenzusetzen streben, fühlen sich ohnehin und unfehlbar von der Wahrheit des Faktums überzeuget, und werden, von denselben Gesinnungen beseelt, das Unrecht, das in hoch Ihrem Namen angetragen wird, auf eine Art rügen, als es den hochfürstlichen Namen, in dem es ausgeübet werden sollte, befleckte. Ich bitte demnach, daß Ew. Durchlaucht geruhen, mögen, die kleine wahrhaft unbedeutende Differenz ohne weitere Prozedur zu meinen Gunsten aufzuheben oder aber mich zu Eide zuzulassen, den ich als ein Mann von Ehre stündlich zu schwören bereit bin und wozu sich H. Oliva ebenfalls verbindlich machet. Ich habe die Ehre, mich mit der tiefsten Hochachtung zu nennen

Ew. Durchlaucht
gehorsamster Diener
Ludwig van Beethoven (m. p.).

Wien, den 4. Jan. 18(14).

Den Ausführungen Max Ungers zu diesem bisher einzigen an den Fürsten Lobkowitz gerichteten Brief sei folgendes entnommen:

»Es handelt sich in dem stilistisch reichlich verschnörkelten Schriftstück offenbar um folgenden Sachverhalt: Beethoven ist nicht davon überzeugt, daß Lobkowitz ihm erklärt haben will, seinen Gehaltsanteil nur nach der Skala des Finanzpatents zu zahlen, er kann es nicht verstehen, daß der Fürst bereit sein könne, darauf einen Eid zu leisten, und ist daher der Meinung, der Rechtsfreund des Fürsten habe dessen Namen mißbraucht, indem er eine solche Eidesleistung in Aussicht gestellt habe. Er bittet, den Betrag voll aufzuwerten oder ihn selbst zum Eide zuzulassen. Da die Prozeßakten noch nicht veröffentlicht sind, ist der Sinn des Schriftstückes noch nicht völlig klar. Wenn man es jedoch gegen die oben mitgeteilte Zusammenfassung hält, wird anzunehmen sein, daß im Hinblick auf das angebliche Versprechen des Fürsten ein Mißverständnis obwaltet. Zur richtigen Beurteilung des Schreibens ist vor allem zu bedenken, daß der Prozeß nicht eigentlich gegen den Fürsten selbst, sondern gegen dessen Vormundschaft ging, daß Lobkowitz selbst nur Zeuge in der Sache war. Es sei noch vermerkt, daß Thayer die Entscheidung nach einem auf amtlichen Urkunden — also wohl auch auf den Prozeßakten — beruhenden Privatbriefe Dr. L. von Köchels etwas anderes als Reinitz darstellt: durch gerichtlichen Vergleich vom 19. April 1815 sei sie dahin erledigt worden, daß die Pension Beethovens künftig voll in Einlösungsscheinen mit 700 Gulden, die seit 1811 aber rückständige Summe von 2508 Gulden binnen zwei Monaten bezahlt werden sollte. Beethovens Gehalt setzte sich dann noch aus den folgenden Teilsummen zusammen: 1500 Gulden vom Erzherzog Rudolph, 1200 Gulden von den Erben des Fürsten Kinsky und 700 Gulden vom Fürsten Lobkowitz, zusammen 3400 Gulden in Einlösungsscheinen. Diese Summe bezog der Tondichter dann bis zum Ende seines Lebens.«

DREI UNBEKANNTE BRIEFE HANS VON BÜLOWS

bringt das Januarheft der »Zeitschrift für Musik«. Von den drei an den Hofkapellmeister *Emil Büchner* in Meiningen gerichteten Schreiben nehmen wir das folgende heraus:

Hannover 18 Nov. 79

Verehrter Herr Kapellmeister,

Das ist ein wahres Malheur, daß die Soli in der Neunten so componirt sind, daß sie nicht von schätzbaren Dilettanten sondern nur von unschätzbaren Künstlern (gäbe es dergleichen) geziemend ausgeführt werden können! Ich weiß keinen Rath: woher (aus der mir zieml. fremden Nachbarschaft Ihrer Residenz) nicht allzutheure Gäste zu beziehen sein könnten. Leipzig? Berlin? Mit Mittelgut d. h. Mittelmäßigkeit wäre den feinen Ohren unseres gnädigsten Fürsten schwerlich gedient: andererseits schrecke ich vor dem Gedanken zurück, Veranlassung zu Unkosten zu geben, die bei noch so starker Betheiligung Ihrer Mitbürger und sonstiger Bahnzuzügler unverhältnißmäßig ausfallen müssen.

Aus diesem Grunde habe ich Frau Baronin v. Heldburg andere Conzertvorschläge unterbreitet, über deren Genehmigung seitens Sr. Hoheit ich noch nichts vernommen habe. Wollen Sie die Gewogenheit haben Sich persönlich darnach zu informiren?

Mit der kön. Intendanz hierorts habe ich leider (?) keine Beziehungen mehr. Ihnen dürfte es jedoch in höchstem Auftrage leicht werden, die alten Stimmen (aus der Joachimschen Zeit) der 9ten von hier aus leihweise zu requiriren. Bezüglich des Chores habe ich im $\frac{6}{4}$ Takte praktisch bewährte (keinesfalls pietätlose) Alterationen vorgenommen, die ich Ihnen binnen Kurzem aufzeichnen werde. Ende dieser Woche sollen sie auf alle Fälle in Ihren Händen sein.

In Eile mit freundl. Gruße

Ihr hochachtungsvoll ergebener
H v Bülow

Die Anmerkung zu dieser Veröffentlichung gilt der Vorgeschichte:

»Hans von Bülow fühlte sich Ende des Jahres 1879 in seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister an der Oper zu Hannover nicht mehr an der ihm gemäßen Wirkungsstätte. Obwohl wiederholte Entlassungsgesuche durch seinen Freund, den Generalintendanten Hans von Bronsart, immer wieder vermieden oder zurückgewiesen wurden, führte eine Beschwerde des Kammersängers Schott zum endgültigen Bruche, in welchem er unterm 6. Okt. 1879 endgültig seine Stellung in Hannover niederlegte. Schon unterm 5. Nov. 1879 wurde ihm von Meiningen aus das Anerbieten gemacht, dort den Posten eines Intendanten der Hofkapelle zu übernehmen. Und diese damals schon schwebenden Verhandlungen führten dazu, daß Hans von Bülow in Meiningen die Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens vorbereitete. Diese Aufführung mußte jedoch wegen Erkrankung des Herzogs unterbleiben und fand dann erst im Jahre 1880 im Rahmen eines großen Beethovenzyklus, den Bülow veranstaltete, statt. Die Aufführung erweckte dadurch besonderes Interesse, daß Bülow es erstmals unternahm, die 9. Sinfonie an einem Abend zweimal hintereinander aufzuführen. Diese Aufführungen hatten einen solch künstlerischen Erfolg und erregten in ganz Deutschland so außerordentliches Aufsehen, daß ihm seitens der Stadttheaterdirektion Leipzig der Antrag gemacht wurde, dort ebenfalls die 9. Sinfonie gegen ein Honorar von M. 1000. — zu dirigieren. Er fühlte sich aber stolz und glücklich, absagen zu können.«

GUSTAV MAHLER UND HANS VON BÜLOW

betitelt sich ein interessanter Beitrag in der Vossischen Zeitung vom 7. Dez. (Verfasser Alfred Rosé). Die Beziehungen der beiden Dirigenten werden, zumeist durch ihre Briefe, klargelegt. Wir geben neben der Einleitung hier nur die beiden frühesten Schriftstücke wieder:

»Mahler hatte Bülow in einem Konzert im Jahre 1883 (wahrscheinlich in Kassel) gehört und war voll Begeisterung und Bewunderung für den damals schon Gefeierten. In seinem jugendlichen Enthusiasmus schrieb Mahler an Bülow nach Meiningen. Der Brief, den Paul Stefan kürzlich in den Akten des Stadttheaters in Kassel gefunden hat, lautet«:

Hochverehrter Meister! Verzeihen Sie, daß ich trotz der Abweisung, welche ich vom Portier Ihres Hotels erfuhr, dennoch vor Sie trete, auf die Gefahr hin, daß Sie mich für einen Unverschämten halten. Als ich Sie um eine Unterredung bitten ließ, wußte ich noch nicht, welch einen Brand Sie durch Ihre unvergleichliche Kunst in meine Seele werfen würden. Ohne Umschweife: ich bin ein Musiker, der in der wüsten Nacht des zeitgemäßen Musiktreibens ohne Leitstern wandelt und den Gefahren des Zweifels und der Verirrung ganz anheimgegeben ist. Als ich im gestrigen Konzert das Schönste erfüllt sah, was ich geahnt und gehofft, da war es mir klar: hier ist deine Heimat — dies ist dein Meister — nun soll deine Irrfahrt enden, oder nie! Und nun bin ich da und bitte Sie: nehmen Sie mich mit, in welcher Form es immer sei — lassen Sie mich Ihren Schüler werden, und wenn ich das Lehrgeld mit Blut bezahlen sollte. — Was ich kann — könnte, weiß ich nicht: doch das werden Sie ja bald heraus haben. Ich bin dreiundzwanzig Jahre alt, war Student auf der Wiener Universität, habe auf dem Konservatorium daselbst Komposition und Klavier betrieben und bin nach den unseligsten Irrfahrten hier am Theater als zweiter Kapellmeister angestellt worden. — Ob dieses schale Treiben einen Menschen befriedigen kann, der mit aller Sehnsucht und Liebe an die Kunst glaubt und sie auf die unerträglichste Weise allerorten mißhandelt sieht, werden Sie selbst nur allzu gut beurteilen können. Ihnen gebe ich mich ganz und gar, und wenn Sie dieses Geschenk annehmen, so wüßte ich nicht, was mich glücklicher machen könnte. Wenn Sie mir eine Antwort gönnen, so bin ich zu allem bereit, was Sie mit mir vorhaben. Ach — antworten Sie doch wenigstens!

Es harrt

Gustav Mahler.

Die Antwort Bülows am 28. Januar 1884 aus Meiningen:

Geehrter Herr, es wäre möglich, daß in anderthalb Jahren Ihr Wunsch in Erfüllung gebracht werden könnte, vorausgesetzt, daß ich genügende Probestücke Ihrer Leistungsfähigkeit und als Klavierspieler und als Orchester-, wie Chordirigent erhalten haben würde — wozu ich Ihnen jedoch nicht die Gelegenheit darzubieten vermag — um Sie empfehlen zu können.

Hochachtungsvoll ergebenst

H. v. Bülow.

»Diese beiden Briefe sprechen ohne Kommentar für sich selber. Als Mahler im Jahre 1891 die erste Kapellmeisterstelle am Stadttheater in Hamburg antrat, machte er Bülow, der dort lebte, seine Aufwartung und wurde höflichst empfangen. Der junge Dirigent erweckte bald Bülows Interesse so, daß er oft Vorstellungen unter Mahlers Leitung besuchte. Er wurde ein eifriger Bewunderer Mahlers als Dirigent, obwohl er für Mahlers kompositorisches Werk kein Verständnis aufbringen konnte. Mahler selbst erzählte von einem Abend im Stadttheater, an dem er die Vorstellung geleitet hatte. Bülow saß in der ersten Reihe und applaudierte nach Schluß ostentativ dem Dirigenten. Mahler mußte immer wieder erscheinen, um sich zu verbeugen. Bülow, der anscheinend ganz vergessen hatte, daß das Publikum sich aus dem Hause entfernte, applaudierte unermüdlich weiter, schließlich blieb er allein im Zuschauerraum übrig, und Mahler mußte, um ihm allein zu danken, vortreten. Ähnlich war es, wenn Bülow seine Konzerte dirigierte und Mahler unter den Zuhörern saß.«

BRAHMS CONTRA BRUCKNER

Durch nichts wird der Gegensatz, der Brahms von Bruckner schied, unerbittlicher und schroffer charakterisiert, als durch folgenden Abschnitt aus einem der Mehrzahl unserer Leser wohl unbekannt gebliebenen Brief von Brahms:

. . . . Bei Bruckner handelt es sich, wenigstens zunächst, garnicht um Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. Fassen Sie es auf, wie Sie wollen; Bruckner verdankt seinen Ruhm ausschließlich mir, und ohne mich hätte kein Hahn nach ihm gekräht, aber dieses geschah sehr gegen meinen Willen. Nach Wagners Tod brauchte seine Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen besseren als Bruckner. Glauben Sie denn, daß ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das geringste von diesen symphonischen Riesenschlangen begreiftft? Beucknrs Werke unsterblich oder vielleicht gar Symphonien? Es ist zum lachen . . . .

Es ist die »Musik-Post« in Kassel, in der *K. Hallwachs* am 27. Oktober diesem Schreiben, das überdies der prophetischen Gabe seines Urhebers ein schlimmes Zeugnis ausstellt, die Bemerkung hinzufügt: »Waren die Jünger und Anhänger der beiden schon maßlos in Bewunderung und Verachtung, so hielten die Meister selbst nicht zurück, wenn es galt, dem Gegner eins zu versetzen. Der bis zur Devotion höfliche Bruckner hielt sich auch seinen allerintimsten Freunden gegenüber in seiner Brahms-Kritik immer noch in gewissen Schranken. Brahms hingegen wütete und tobte ganz offen gegen den verhaßten Bruckner, und scheute es nicht, sich in einer so wenig geschmackvollen Weise schriftlich über diesen zu äußern. Dem Brahmsfreund muß es wehetun, daß der große Meister der Kunst des Gegners gegenüber mit vollkommener Blindheit geschlagen war.«

KURIOSA

Guy de Pourtalès hat in seiner *Liszt*-Biographie den Text zweier interessanter Dokumente veröffentlicht. Das erste stammt von einem Wiener Polizeipräsidenten, der eine höfische Auszeichnung des Künstlers für nicht angebracht hielt, weil dieser in Beziehungen zu einer gewissen Madame Dudevant stehe, die Autorin mehrerer Werke äußerst schlechten Geschmacks sei (gemeint ist George Sand) und außerdem ein Verhältnis mit einer Gräfin d'Agoult unterhalte, die kürzlich in der Lombardei ein illegitimes Kind zur Welt gebracht habe. Er sei ein durchaus unbedeutender junger Mann, überdies eitel und leichtsinnig. Das zweite Dokument ist ein Ausweisungsbefehl des Petersburger Polizeipräsidenten. Liszt hatte, weil sich der Zar während seines Spiels laut unterhielt, seinen Vortrag unterbrochen. Die ihm später unterlegte Äußerung: »Wenn ein Kaiser spricht, muß sein Diener schweigen«, ist nicht gefallen. Vielmehr wartete Liszt stumm, bis sich der Zar entfernt hatte, und setzte dann seinen Vortrag fort. Am nächsten Tage erschienen zwei höhere Polizeibeamte in seinem Hotel mit der nachstehenden Verfügung: »Der Klavierspieler Liszt, Eltern unbekannt, ungarischer Abstammung, gefährlicher Freidenker und Freund gottloser Persönlichkeiten, *liederlicher Geselle, Säufer und Wüstling*, wird auf Befehl Seiner Majestät des Zaren wegen ungebührlichen Benehmens ausgewiesen.«

*

Der amerikanische Komponist *George Antheil* hat ein in Europa noch unbekanntes Ballett geschrieben, für das er folgende Orchesterbesetzung verlangt: 16 elektrische Klaviere, 8 Xylophone, 2 Stahlplatten, 2 Elektromotore, 1 Sirene, 2 Becken, 4 Trommeln und 1 elektrisches Glockenspiel. Das Ballett soll den *Sieg der amerikanischen Zivilisation* verherrlichen. (Daher wohl die Besetzung.) Antheil ist übrigens auch Verfasser von Klavierstücken, bei denen außer den Fingern die flache Hand, die Faust und der Unterarm klangerzeugend mitwirken. Er wohnt in jener schönen und großen Stadt, deren Bürgermeister in einer Festrede Beethoven und Goethe für die beiden von ihm am höchsten geschätzten deutschen Komponisten erklärt hat. Wieso Goethe? Ja, der sei nun mal »his man«, denn für ihn gäbe es nichts wonderfulleres als die Oper »Faust«.

*

Sind die Gagen der prominenten Künstler zu hoch? In Amerika nie ... Denn hier wird den beteiligten Künstlern stets weniger gezahlt, als das Unternehmen voraussichtlich einbringt. Toscanini erhält für ein Konzert 1000 bis 1500 Dollar, für eine Opernaufführung 1500 bis 2000 Dollar; das ist relativ wenig. Die Summen, die er im letzten Jahr für die Gastspiele im Berliner Staatlichen Opernhaus eingestrichen hat, dürfen leider nicht genannt werden. Immerhin sei erwähnt, daß ihm für die Erlaubnis, eine einzige Vorstellung durch Rundfunk zu übertragen, ein Zusatzhonorar von 20 000 Mark bewilligt worden ist. In Amerika bekäme er für die gleiche Genehmigung im Höchstfalle 1000 Dollar. Da wir gerade beim Rundfunk sind: Der süddeutsche Komponist Hermann Reutter erhielt von der Reichsrundfunkgesellschaft für eine Komposition von 20 Minuten Dauer 10 000 Mark. (Die schwache, erfindungsarme Arbeit erwies sich als völlig ungeeignet für das an mißtönende moderne Musik noch nicht genügend

gewöhnte Radiopublikum.) Weiter: Bruno Walter hat sich in Berlin viele Sympathien verscherzt, weil er sich nicht mit einer Gage zufriedengeben wollte, die für die Städtische Oper tragbar gewesen wäre. Man kann immerhin geltend machen, daß er nicht mehr beanspruchte, als ein erstklassiger Jockey pro Jahr verdient. Selbst Radrennfahrer erreichen bisweilen das von ihm verlangte Jahreseinkommen. Anderseits ist zuzugeben, daß wir noch nicht gelernt haben, die Künstlergagen nach kaufmännischen Gesichtspunkten festzusetzen. Das in dem reichen Amerika herrschende Grundprinzip sollte auch für das verarmte Deutschland maßgebend sein: *Kein Künstler darf mehr kosten, als er einbringt.* Die Sonderkosten etwaiger Luxusgastspiele in Berlin müßten durch freiwillige Spenden der Reichen aufgebracht werden. Denn die allgemeinen Steuern sind nicht dazu da, den Reichen einen Parkettplatz in der Oper bei Sonderveranstaltungen zu verbilligen. Retournons à nos moutons. Schmeling hat noch 1926 in Köln für 80 Mark geboxt. Im Jahre 1930 erhält er für seinen ersten Kampf 250 000 Dollar, also ebensoviel wie der hochbezahlte Filmschauspieler Jannings für ein halbes Jahr. Das höchste, jemals bezahlte Honorar bekam Tunney für sein »Revanchematch« (gräßliches Wort) gegen Dempsey, nämlich 900 000 Dollar, also fast 4 Millionen Mark. *Selbst die gesamte Lebensleistung eines neuen Beethoven würde niemals den gleichen Ertrag haben.* (Ein erfolgreicher Operettenkomponist hätte vielleicht etwas bessere Aussichten.) Zum Vergleich sei auch die Literatur herangezogen: Thomas Mann erhält als Nobelpreisträger 200 000 Mark und für die Volksausgabe seines Romans »Die Buddenbrooks« nochmals den gleichen Betrag. Die Komponisten hat der Dynamit-König Nobel von der Anwartschaft auf einen Preis ausdrücklich ausgeschlossen.

*

Ein Statistiker hat errechnet, daß die *durchschnittliche Lebensdauer* bekannter Komponisten in den letzten zwei Jahrhunderten 51 Jahre betrug. Die Dichter wurden durchschnittlich 59 Jahre und die Philosophen 68 Jahre alt. Hiernach scheint das Philosophieren sehr viel gesünder als das Komponieren zu sein. Darf man nun weiter folgern, daß ein Dichterkomponist Aussicht auf eine Lebensdauer von 55 Jahren hat, während es ein Dichterphilosoph voraussichtlich auf 63½ Jahre bringt? Preisaufgabe für junge Statistiker: Wieviel Sinfonien und Opern kommen durchschnittlich auf jeden der statistisch »erfaßten« Komponisten? Hat Beethoven zu wenig Opern und Mozart zuviel Sinfonien geschrieben? Das müssen wir unbedingt wissen; und nur die Statistik kann uns darüber objektiv aufklären.

*

Gott strafe England! Ein deutscher Musikschriftsteller, den Lesern der »Musik« bekannt, befand sich zu Beginn des Krieges auf einem italienischen Dampfer. Man setzte ihn auf einer Insel im Atlantischen Ozean aus. Da das deutsche Konsulat in jeder Hinsicht versagte, wurde seine Lage sehr bald kritisch. Er schlief im Freien und arbeitete als Filmillustrator in einer für Kinozwecke eingerichteten Wellblechbude. (Für 30 Pfennige pro Tag.) Dort gab er auch einmal mit einem holländischen Violinisten ein Konzert, für das die Inselzeitung eine verstiegene Gratisreklame machte. Einen Tag nach dem musikalischen Ereignis erhielt er einen Privatbrief vom ... englischen Konsul: »Ich kenne Ihren Namen aus englischen Musikzeitungen. Kann ich etwas für Sie tun?« Drei Tage später war eine funkentelegraphische Überweisung von der Deutschen Bank in Berlin via Rom angelangt, die für viele Monate reichte. Dankesbesuch. »Wollen Sie nicht unsern Flügel einmal probieren? Natürlich bleiben Sie zum dinner.« (Gott strafe England!)

*

Leo Slezak war für ein Konzert in Budapest engagiert worden. Sein Impresario telegraphierte ihm ab, weil vier Tage vor dem festgesetzten Termin erst 60 Karten verkauft waren. Slezak klagte sein Honorar ein und verlor den Prozeß in zweiter Instanz, da ein Sachverständiger erklärt hatte, daß in den letzten vier Tagen höchstens 60 weitere Karten verkauft worden wären. (In Berlin gab es einmal ein Pfitzner-Fest. Zu Ehren des Meisters sollte u. a. ein Liederabend stattfinden, mit dem Komponisten am Flügel. Die Veranstaltung wurde abgesagt, weil noch nicht einmal 100 Karten verkauft waren.)

Richard H. Stein

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Arthur Piechler vollendete eine neue Oper, »*Der weiße Pfau*«, Text von Franz Adam Bayerlein, die am Münchener Nationaltheater voraussichtlich im März ihre Uraufführung erleben wird.

Erkki Melartin, der finnische Komponist und Konservatoriumsdirektor, hat ein abendfüllendes Ballett »*Die blaue Perle*« vollendet. Die Nationaloper in Helsingfors bringt es noch in diesem Frühjahr zur Aufführung.

Der russische Komponist *Potozky* hat ein Musikdrama »*Der Durchbruch*« beendet, das vom Experimentellen Operntheater in Moskau erstmalig dargestellt werden soll.

Alexander Siecks, gleichfalls ein russischer Dramatiker, unterzog seine Oper »*Die Wespe*« einer vollständigen Neubearbeitung. In dieser Form wird das Werk im Großen Theater zu Moskau zur Wiedergabe gelangen.

Ernst Tochs neues Bühnenwerk, das dreiaktige Opern-Capriccio »*Der Fächer*«, Text von Ferdinand Lion, wird der Allgemeine Deutsche Musikverein anläßlich des nächsten Musikfestes in Königsberg als Festoper zur Aufführung bringen.

Jaromir Weinbergers künftige Oper wird den Titel »Die liebe Stimme« führen.

*

Eine verschollene Oper *Offenbachs* ist in Delitzsch im Nachlaß der kürzlich verstorbenen Frau des Kreisrichters Dietze aufgefunden worden. Man wußte, daß Offenbach diese Oper, betitelt »*Mariella*«, komponiert hatte, doch war es trotz eifriger Suche bisher nicht möglich, diese Oper zu entdecken. Das Werk wird jetzt gedruckt, so daß in diesem Winter seine Uraufführung stattfinden kann. Mehrere deutsche Bühnen haben Interesse am Erwerb des Aufführungsrechtes gezeigt.

OPERNSPIELPLAN

BASEL: Mark Lothars »*Tyll*« wird hier im Februar zur Wiedergabe gelangen. Weitere Aufführungen stehen in Hamburg, Moskau, Heidelberg und Hannover bevor.

BERLIN: In das Programm für die zweite Hälfte dieser Spielzeit sollen sich noch einfügen: »*Die Trojaner*« von Berlioz in Julius Kapps Bearbeitung, eine Neueinstudierung von *Aubers* »Stumme von Portici« und, im Rahmen der nächsten Festspiele: *Egon Wellesz*' Opern: »*Alkestis*« und »*Opfer der Gefangenen*«.

BRÜNN: *Strawinskijs* »*Renard*« wird erstmalig in tschechischer Sprache vom Nationaltheater zur Aufführung gebracht werden.

ESSEN: Die *Städtischen Bühnen* bringen unmittelbar nach der Leipziger Uraufführung das neue gemeinsame Werk von Kurt Weill und Bert Brecht »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*« Mitte März zur westdeutschen Erstaufführung. Leitung: Rudolf Schulz-Dornburg.

KÖLN: Die Ostern vorigen Jahres auf Anregung englischer Opernfreunde erstmals durchgeführte Aufführung aller neuen Inszenierungen der vergangenen Spielzeit in geschlossener Folge soll auch Ostern 1930 wieder veranstaltet werden. In der Zeit vom 21. April bis 4. Mai werden neben einer Reihe von Neuinszenierungen klassischer Opern, »*Schwanda*« von Weinberger, »*Galathea*« von Braunfels, »*Wozzeck*« von Alban Berg, »*Die baskische Venus*« von H. H. Wetzler u. a. aufgeführt werden. Derartige Opernwochen, die einen Querschnitt durch die Leistungen der Kölner Oper bieten, sollen künftig zu Ostern jedes Jahres wiederholt werden.

LONDON: Das *Wiener Staatsopernballett* wird hier im April unter Leitung des Solotänzers und Ballettmeisters Fränzl gastieren. Ferner wurde das Ballett für die Mai-Festspiele in Montreux unter der Leitung des Ballettmeisters Leontjeff verpflichtet.

MAGDEBURG: *Korngolds* »*Die tote Stadt*« wird hier vorbereitet. Die gleiche Oper haben die Stadttheater in Rostock und Trier erworben.

KONZERTE

MÜNCHEN: Eine zweite »*Woche Neuer Musik*« veranstaltet die Vereinigung für zeitgenössische Musik vom 7.—16. März 1930. Es wird der Schwerpunkt auf diejenigen Gebiete verlegt, die bei der ersten Woche im Herbst weniger berücksichtigt werden konnten. Das Musikfest umfaßt zwei Orchesterkonzerte unter Leitung von *Adolf Mennerich*, die unter anderem zwei Uraufführungen (von *Karl Marx* und *Werner Egk*) bringen werden. *Alexander Tscherepnin* wird sein Klavierkonzert spielen, der Lindberghflug von *Weill* und ein Werk von *Strawinskij* sind vorgesehen. — Im Staatstheater wird

die »Geschichte vom Soldaten« zur Aufführung kommen. — Außerdem sind drei Abende Gemeinschaftsmusik vorgesehen, deren letzter das Lehrstück von Brecht-Hindemith verheißt. — Eine »Standmusik« wird Militärmusik von Toch, Hindemith, Krenek und Weill bringen. — Endlich ist kirchliche Chormusik des 10.—12. Jahrhunderts durch den Münchner Domchor unter Leitung von *Berberich* vorgesehen.

PARIS: Hermann *Scherchens* Verdienst war es, den Parisern *Johann Sebastian Bachs* »*Kunst der Fuge*« in der Graeserschen Orchestrierung zum ersten Male vermittelt zu haben. Angesichts dieses bedeutsamen künstlerischen Ereignisses hatte sich die gesamte Pariser Musikwelt im großen Pleyelsaale eingefunden. Der Beifall brach sich am Schluß mit größter Begeisterung Bahn, um Scherchen für die Gestaltung des einzigartigen Werkes aufs wärmste zu danken.

STUTTGART: *Hermann Rucks* »Reformationskantate« op. 40 für gemischten Chor, Kinderchor, Streichorchester und Orgel und die Fuge op. 43 über »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« für Streichorchester, kamen durch den evangelischen Kirchenchor Stuttgart-Degerloch unter Mitwirkung des Württembergischen Landestheaterorchesters zur Uraufführung, außerdem wurde die Festkantate op. 23 für gemischten Chor, Kinderchor, Streichorchester und Orgel wiederholt.

WIEN: Joachim *Stutschewskys* neuestes Opus »*Vier Tanzstücke*« für Klavier hatten bei der Uraufführung einen starken Erfolg.

NEUE WERKE

Hans Gál hat drei humoristische Männerchöre mit Klavier nach Texten von Wilhelm Busch komponiert.

Ernst Krenek vollendete einen aus 20 Liedern bestehenden Zyklus unter der Aufschrift: »Reisebuch aus den österreichischen Alpen«.

Hans Pfitzner hat ein neues Werk beendet: »Das dunkle Reich«; es ist eine Chorphantasie mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo.

Bernhard Sekles hat seine erste Sinfonie vollendet. Das Werk erscheint demnächst im Verlage von B. Schott's Söhne in Mainz.

Alexander Siecks vollendete unlängst eine große sinfonische Dichtung »*Shylock*«.

Wagner-Regeny's »Sainte Courtisane« kommt als Uraufführung in Dessau mit dem »Sganarelle« und dem »Nackten König« im März zur Aufführung. Die »Sainte Courtisane« ist eine Szene für 4 Sprecher mit Kammerorchester.

H. W. v. Waltershausens Orchesterpartita op. 24 hat nach den bisherigen 5 Aufführungen im vorigen Winter 20 weitere Annahmen zu verzeichnen.

Kurt von Wolfurts »Tripelfuge für großes Orchester« hat in knapp einem Jahr 20 Aufführungen erzielt.

TAGESCHRONIK

Anläßlich der Jubliäumsfeierlichkeiten der *norwegischen Musikgesellschaft* »*Harmonien*« in Bergen — sie wurde 1765 gegründet und 1919 in das jetzige »Bergens Symfonieorchester« umgewandelt, Dirigenten u. a. Hermann Levi, Grieg, Halvorsen — wurde dem greisen *Christian Sinding* unter feierlicher Ansprache des Präses *die Verdienstmedaille und goldene Halskette* überreicht. Diese höchste Auszeichnung, über die die Gesellschaft verfügt, ist bisher nur ein einziges Mal, und zwar vor 150 Jahren, an Griegs Urgroßvater, einen der ersten Dirigenten der Gesellschaft, verliehen worden. Der Ehrung ging eine Wiedergabe von Sindings 1. Sinfonie unter Leitung von Harald Heide voraus.

Heinrich Kaminski wurde erstmalig der jüngst gestiftete Musikpreis der Stadt München in Höhe von 3000 Mark zuteil. Kaminski ist am 4. Juli 1886 in Tiengen im Schwarzwald als Sohn eines Pfarrers geboren, besuchte das Gymnasium in Konstanz und in Bonn, die Universität Heidelberg; Musikstudium bei Wilhelm Klatte, Hugo Kaun und Paul Juon (Berlin) .Seine hauptsächlichsten Werke sind: Motette (130. Psalm); ein Klavier-, ein Streichquartett; 69. Psalm, 8 stimmig, für Solo, Chor und Orchester; ein Streichquintett; eine 8 stimmige Motette O Herre Gott; Introitus und Hymnus für Solo, Chor und Orchester; Passionsmusik zu einem Mysterienspiel; Magnificat für Solo, Chor und Orchester; die Vertonung des Dramas Jürg Jenatsch, das an der Dresdner Staatsoper uraufgeführt wurde.

Gleichzeitig wurde *Kaminski* vom preußischen Kultusminister die früher von Hans Pfitzner verwaltete *Meisterschule für musikalische Komposition* in Berlin übertragen.

Nikolai Lopatnikoff erhielt bei einem Preisausschreiben für russische Komponisten in Paris für ein Streichquartett einen Sonderpreis von 5000 Frs.

Die Berliner Theaterdirektoren Gebrüder Rotter, die bisher nur auf dem Operetten- und Lustspielgebiet Erfolge erzielten, tragen sich mit dem kühnen Plan, ein viertes Opernhaus in Berlin zu errichten.

Die ägyptische Regierung hat beschlossen, in *Kairo* eine *neue Staatsoper* zu erbauen. Das jetzt bestehende Operngebäude, in dem Verdis »Aida« uraufgeführt wurde, soll niedergerissen und an seiner Stelle ein neuer Bau errichtet werden, der allen Anforderungen der modernen Architektur und Bühnentechnik entspricht. Die Kosten des Neubaus sind mit sieben Millionen Mark veranschlagt.

Der seit langem bestehende Plan, der *Metropolitan Oper New York* ein *neues* Gebäude zu errichten, ist nunmehr durch Besprechungen zwischen der Opernleitung, der Real Estate Company und Rockefeller in ein entscheidendes Stadium getreten. Die Opernleitung hat den Wunsch ausgesprochen, daß außer dem Opernhaus ein ganzer Häuserblock erbaut wird, um so auf die Ausgestaltung der Umgebung der Metropolitan Oper bestimmenden Einfluß zu gewinnen. Rockefeller hat diesem Plan, der zum ersten Male von B. W. Morris ausgearbeitet wurde, seine Zustimmung gegeben.

An Stelle der eingegangenen Kölner Wanderoper will der Rheinische Landesverband des Bühnen-Volksbundes einen Spielkörper schaffen, der die theaterlosen Städte des Rheinlands und Westfalens bespielt. Diese Neugründung führt den Titel »*Rheinische Kammeroper des Bühnen-Volksbundes*« und wird hauptsächlich Spielopern und Operetten zur Aufführung bringen.

Nach dem Vorbild der in Österreich und der Schweiz schon bestehenden Bruckner-Gemeinden hat sich jetzt auch auf Anregung von Prof. Auer, dem Führer der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, in *Augsburg* eine *Bruckner-Gemeinde* gebildet.

In der böhmischen Stadt *Kralup* hat sich eine Gesellschaft zur Begründung eines *Dvorak-Museums* gebildet. Dem Museum will man ein Archiv angliedern, das die Werke des Komponisten in allen Ausgaben und Bearbeitungen und eine möglichst vollständige Sammlung der Literatur, der Programme und Plakate enthalten soll. Weiter hat sich die Gesellschaft die Erhaltung von Dvoraks Geburtshaus in dem bei Kralup gelegenen Dorf Mühlhausen zur Aufgabe gemacht.

In *Kairo* wurde jüngst die neue musikalische Akademie eingeweiht.

Der jahrelange Streit zwischen den in Deutschland bestehenden Autoren- resp. Aufführungsrechtsgesellschaften dürfte in Kürze beigelegt sein. Die Vorstände der *GEMA*, *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT.) und *Gesellschaft der Autoren*, *Komponisten und Musikverleger* (A.K.M.) befinden sich bereits in Einigungsverhandlungen zwecks Schaffung einer Zentralstelle für die Erhebung der Musiktantiemen.

Die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel veranstaltet (unter Mitwirkung von Musikdirektor Saffe in Wolfenbüttel und Konservatoriumsdirektor Brandt in Braunschweig) größtenteils aus ihren eigenen Schätzen eine musikhistorische Ausstellung.

Ein neues Farbenklavier, von dem lettischen Erfinder Anatol *Vietinghoff-Scheel* konstruiert, wurde in Graz und Wien zum ersten Male vorgeführt. Der Erfinder geht von physikalischen Berechnungen über zahlenmäßige Entsprechung der Schwingungszahlen zwischen Licht- und Tonschwingungen aus und hat jeden Ton eines Konzertflügels durch elektrische Drahtleitungen mit einer Lichtanlage verbunden, deren einzelne Lampen genau nach bestimmten Farben abgestimmt sind. Spielt er auf dem *Chromatophon* genannten Instrument ein Musikstück, so leuchtet eine unablässig wechselnde Farbensinfonie auf.

»*Kreis der 12 Musiker*«. Zu dem Kreis der zwölf Dichter, die der Norag-Intendant Hans Bodenstedt um sich gesammelt hat, ist nun auch der Kreis der zwölf Musiker getreten. Ihm gehören u. a. an: Hans Kaminski, Herrmann Spitta, Armin Knab, Wilhelm Maler, Herrmann Erpf, Günther Biallas, Ernst Lothar von Knorr, Siegfried Scheffler, Christel Lahusen, Paul Kickstat. Die jungen Rundfunkmusiker haben sich am 27. Januar durch das Hamburger Mikrophon den Hörern vorgestellt. Die Kompositionen dieses neuen Kreises wollen mit ganz geringen Mitteln, also kleinster Besetzung, auskommen.

Arnold Schönberg hat sich entschlossen, für Schallplatten zu dirigieren. Die Ultraphon-Produktion gewann ihn als Dirigenten seines Streich-Sextetts »Verklärte Nacht«, ausgeführt von dem Staats-Opernorchester.

Karl Muck, Adolf Busch, das Rosé-Quartett, das Budapester Streichquartett, Kreisler, Cortot, Paderewski, Frieda Leider, Lauritz Melchior, Yehudi Menuhin u. a. haben jüngst erneut für die *Electrola* konzertiert. Ferner steht die Aufnahme der letzten Sinfonie von

Gershwin »Ein Amerikaner in Paris« bevor. Die »Verwaltung der Musiker« in Moskau schreitet zu einer vollständigen Umgestaltung der sowjet-grammophonischen Produktion gemäß den neuesten Errungenschaften der Technik. Als musikwissenschaftlicher Leiter der Grammophonaufnahmen ist Prof. *Eugen Braudo* verpflichtet worden.

Max Fiedler konnte am 31. Dezember 1929 auf das vollendete 70. Lebensjahr zurückblicken. Die »Musik« hat dem ausgezeichneten Dirigenten in Heft 5 des XX. Jahrgangs unter den »Köpfen im Profil« eine Würdigung zuteil werden lassen.

Philipp Gretscher konnte gleichfalls seinen 70. Geburtstag begehen. Der am 6. Dezember 1859 zu Koblenz geborene Tonsetzer hat das Liedschaffen um etwa 150 Kompositionen, die Chorliteratur um mehr als 100 Stücke bereichert.

Geheimrat Dr. *Ludwig Volkmann*, der Seniorchef des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig, blickte am 9. Januar auf das 60. Lebensjahr zurück.

Fritz Feinhals beging am 14. Dezember 1929 seinen 60. Geburtstag. Vor fünf Jahren zog sich der in Köln geborene berühmte *Baritonist* ins Privatleben zurück. 26 Jahre lang war er Mitglied der Staatsoper in *München* gewesen. Seine Gestalt, die Wucht seines heldischen Organs und seine darstellerische Kunst machten ihn zum berufenen Vertreter Wagnerscher Baritonpartien. Als Holländer, Hans Sachs, Wotan, Amfortas leistete er Unvergleichliches.

Rudolf von Laban, der Schöpfer des neuen deutschen Tanzstils, feierte am 15. Dezember 1929 seinen 50. Geburtstag. Er entstammt einer österreichischen Offiziers-Familie, sollte auch Offizier werden, kehrte aber bald dem Militärdienst den Rücken und wurde Maler. Schon als Knabe erfaßte ihn eine fanatische Liebe zum Tanz. In Paris studierte er Ballett. Den ersten, zugleich radikalen Versuch zu einer grundlegenden Reform der Bewegungskunst machte Laban in der Schweiz. Er gründete in Ascona eine Schule, der Mary Wigman, Gertrud Leistikow und Hans Brandenburg angehörten. Nach dem Krieg war Laban in Stuttgart und Mannheim tätig, errichtete in Hamburg eine Schule und ein eigenes Tanztheater. Mit seinem Ensemble, in dem er auch selbst als Solotänzer auftrat, schuf er bedeutende choreographische Werke, deren neuartiger Stil sich auf der ganzen Linie durchsetzte. Die Feier seines Geburtstages fand in den Folkwangschulen in Essen statt.

Edgar Istel, bekannt als verdienstvoller Musikschriftsteller und regsamer Komponist (sein neuestes Bühnenwerk wird in Kürze in Duisburg uraufgeführt werden), auch unseren Lesern als Mitarbeiter vertraut, vollendet am 23. Februar sein 50. Lebensjahr.

Im *neuen preußischen Etat* werden die staatlichen Theater in Berlin, Kassel und Wiesbaden mit einem Ausgabenetat von 17322300 Mark verzeichnet. Demgegenüber stehen 7 956 000 Mark Einnahmen, so daß ein Zuschuß von 9 366 300 Mark verbleibt. Der Zuschuß im Jahre 1929 belief sich auf 7 854 700 Mark, und der des Jahres 1913 auf 2 033 908 Mark. — Für das *Solopersonal der Berliner Staatsoper* sind 70 Stellen vorgesehen mit einer Durchschnittsbesoldung von 22 493 Mark im Jahr. Für den Opernchor sind vermerkt 160 Stellen mit einer Durchschnittsbesoldung von 4125 Mark. An Gastspielhonorar sind 246 450 Mark vorgesehen.

An Stelle des ausscheidenden Generalintendanten Tauber wurde der Intendant des Stadttheaters Hagen in Westfalen, *Hanns Hartmann*, zum Intendanten der Vereinigten Chemnitzer Stadttheater gewählt.

Intendant Paul *Bekker* vom Staatstheater in Wiesbaden wurde eingeladen, im Germanistischen Institut der Sorbonne in Paris über Wagner zu sprechen.

Am 7. Januar beging Kurt *Striegler* das *25 jährige Jubiläum* seiner Wirksamkeit an der *Dresdner Staatsoper*, an der er zunächst als Korrepetitor tätig war und seit 1914 Kapellmeister ist. Als Komponist ist er im In- und Auslande, besonders in der Türkei, bekannt.

Kammersänger *Mauck* in Berlin wurde nach Demonstrationserfolgen in Frankfurt a. M. und Leipzig eingeladen, in Mailand und Paris vor einem Gremium Sachverständiger, Musikwissenschaftler und Künstler seine von ganz neuen Atemgrundsätzen ausgehende Lehrart darzulegen.

Zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster wurde als Nachfolger Volbachs *Karl Gustav Fellerer* berufen.

Willi Aron, bisher Oberspielleiter der Oper zu Dortmund, nahm einen Ruf an die Finnische Staatsoper in Helsingfors an.

Obermusikmeister Schmidt wurde zum Nachfolger des jüngst verstorbenen Reichswehrmusikinspizienten Hackenberger ernannt.

Superintendent *Torhorst* aus Hamm ist als Ordinarius der Abteilung für evangelische Kirchenmusik an das Städtische Konservatorium in Dortmund berufen worden.

Der wachsenden Bedeutung der Filmmusik für den stummen und tönenden *Film* Rechnung tragend, hat das Sternsche Konservatorium in Berlin einen neuen Lehrgang eingerichtet, der theoretische und praktische Vorbildung in sämtlichen Fächern der Filmmusik beabsichtigt. Als Dozent hierfür wurde *Kurt London* gewonnen.

In *Hamburg* ist unter der Leitung des Stimmpädagogen *Otto Bromme* im Vogtschen Konservatorium für Musik eine *Chorschule* eingerichtet worden.

Felix Petyrek, zurzeit Lehrer für Klavierspiel und Komposition am Konservatorium von Athen, hat einen Ruf zur Übernahme einer Lehrstelle für Klavier an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart angenommen.

Heinrich Laber wurde eingeladen, in *Madrid* im Februar an sieben Abenden Tristan, Walküre und Parsifal zu dirigieren. In Barcelona wird Laber 4 Konzerte leiten.

Gieseking wurde für die Monate September bis Dezember 1930 für Amerika verpflichtet.

Maria von Basilides war die Gesangssolistin in den Londoner Bartok-Abenden am 6. und 8. Januar ds. Jahres; Szigeti spielte Violine; beide Künstler wurden von Bartok selbst begleitet. Die Aufführungen wurden von dem London-Daventry-Sender übertragen.

Das *Weitzmann-Trio*-Leipzig konzertierte anschließend an seine Verpflichtungen in *Amsterdam* (Bayreuther Bund) und *Brüssel* (Radio Belgique), in *London* (Grotrian Hall).

Der Verlag *Breitkopf & Härtel* ließ soeben die Neuauflage seines Orchesterkataloges erscheinen, der nun auch sämtliche Brahmswerke mit aufführt.

Raabe & Plothow, die bekannte Berliner Musikalienhandlung, feierte am 2. Januar das Jubiläum ihres 50 jährigen Bestehens.

Aus Bayreuth werden im Juli einige Aufführungen nach London übertragen werden. — Den deutschen Dirigenten, die vor dem Londoner Mikrophon auftreten, ist auch Fr. v. Hoeßlin zuzuzählen.

TODESNACHRICHTEN

Max Chop, Musikschriftsteller und Herausgeber der »Signale für die musikalische Welt«, ist, 67 Jahre alt, einem Herzschlag erlegen.

Felix Ehrl, einst als Baßbuffo unter Angelo Neumann in Prag beliebt, später Regisseur am Theater des Westens in Berlin, als diese Bühne noch Opern gab, ist in Kassel im 74. Lebensjahre verschieden.

S. Landecker, Mitbegründer, Besitzer und langjähriger Direktor der Berliner Philharmonie, ist im Alter von 73 Jahren in Berlin gestorben.

Therese Malten ist am 2. Januar 1930, 74 Jahre alt, in Dresden verschieden. Noch nicht 18 Jahre alt, geborene Insterburgerin, sang sie 1873 an der Dresdener Staatsoper die Pamina. Binnen acht Jahren hatte sich die Anfängerin zu einer so hohen stilistischen Vollendung durchgerungen, daß Richard Wagner, als er 1881 in Dresden ihre Senta sah, sie als Kundry zum ersten Parsifaljahr 1882 nach Bayreuth zog, wo sie auch in späteren Jahren noch wiederholt in dieser Rolle sowie als Isolde Triumphe feierte. In Dresden selbst beherrschte sie zwei Jahrzehnte lang das ganze hochdramatische Fach der internationalen Oper.

Richard von Schenk, seit 12 Jahren am Opernhaus in Frankfurt a. M. als Baßbuffo erfolgreich tätig, ist einem Herzschlag erlegen.

Mieczyslaw Solty, langjähriger Direktor des Konservatoriums und des Polnischen Musikvereins zu Lemberg, ist im Alter von 66 Jahren verschieden. Solty hat sich nicht nur als Leiter des Kunstinstituts, sondern als Förderer wertvollster, namentlich deutscher Musik eines sehr bedeutenden Rufes erfreuen dürfen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38.
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg.
Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

»VESTAS FEUER«

BEETHOVENS ERSTER OPERNPLAN

VON

RAOUL BIBERHOFER-WIEN

Will man Beethovens ersten Versuchen, dramatische Musik zu schreiben, nachgehen, so muß man bis in jene Zeit zurückgreifen, da er noch als Orchestermitglied der Hofkapelle in seiner Geburtsstadt Bonn in der Lage war, sich mit der Opernliteratur jener Zeit, sowie mit der Kompositionstechnik zu beschäftigen. Damals komponierte der 21jährige auf Anregung seines kunstverständigen Gönners, des Grafen Ferdinand Waldstein, dem er später die Klaviersonate op. 53 widmete, zu einem Ritterballett die Musik, die aus acht Nummern bestand und die Verherrlichung der Vorliebe der Deutschen für Jagd und Krieg, Gelage und Liebe zum Gegenstand hatte. Schon damals verriet diese Komposition die Begabung des jungen Beethoven, der in der Behandlung des Orchesters den künftigen Genius erblicken ließ. Nachdem Beethoven im Herbst 1792 von seiner Vaterstadt, die er nicht mehr wiedersehen sollte, Abschied genommen hatte, und nach Wien gereist war, bot ihm diese Stadt, in der deutscher und romanischer Einfluß verschmolzen, in reichlichem Maße Gelegenheit, all jene Opernwerke kennenzulernen, die im Kärntnertortheater sowie im Theater im Starhembergischen Freihaus auf der Wieden, kurz Freihaustheater genannt, gepflegt wurden. Außerdem kam für jene Zeit als Stätte für musikalische Darbietungen ab und zu das Burgtheater in Frage, wo des besseren Geschäftsganges wegen auch kleinere Singspiele und Ballette gegeben wurden. Die Namen der damals beliebtesten Vertreter dramatischer Musik sind wohl vergessen; wer kennt heute noch die Opern eines Salieri, eines Paër und Gyrowetz, des Abbé Vogler wie des Joseph Weigl, an dessen 1797 gegebener Oper »Der Korsar aus Liebe« die Wiener sich nicht satthören konnten. Mozart allein nahm eine Ausnahmestellung ein, seine Werke blieben ein Grundstein jedes Opernrepertoires. Beethoven konnte sich allerdings mit Mozarts Operntexten, wie zum Figaro und Don Juan, nie befreunden. Er forderte eine Handlung mit tiefem ethischen Gehalt; Mozarts Libretti erschienen ihm frivol. In einem Brief aus späterer Zeit gab er seiner Meinung darüber mit den Worten Ausdruck: »Texte, wie Mozart komponieren konnte, wäre ich nie in der Lage gewesen, in Musik zu setzen. Ich konnte mich für liederliche Texte nie in Stimmung versetzen. Ich habe viele Textbücher erhalten, aber wie gesagt keines wie ich es gewünscht hätte.«

Mozarts Opern wurden im Kärtnertor- und Freihaustheater gespielt, und der Direktor dieser kleinen Bühne, der Regensburger Schauspieler und Theaterdichter Emanuel Schikaneder, ein äußerst tüchtiger und unternehmender Mann, war hauptsächlich infolge der Beliebtheit der »Zauberflöte« im Jahre

1801, also bereits zehn Jahre nach deren Erstaufführung, in der materiellen Lage, die kleine Bühne im Freihaus mit dem größeren und in technischer Beziehung auf der höchsten Stufe stehenden Theater an der Wien zu vertauschen. Diese Bühne war durch die reichen Geldmittel, die der Theaterliebhaber Zitterbarth vorstreckte, sogar in der Lage, bei Opernaufführungen mit dem Kärtnertortheater in ernste Konkurrenz zu treten, wobei sie infolge der Pracht der Kostüme und Dekorationen, an denen Schikaneder niemals sparte, bei gleicher künstlerischer Leistung nicht selten die Oberhand behielt. Erst im Jahre 1802 tauchte in Wien ein neuer Komponist aus Florenz auf, der berufen war, den Erfolg an seinen Namen zu ketten; es war Luigi Cherubini, dessen Singspiel »Lodoisca«, sowie seine Oper »Die Tage der Gefahr« die Wiener in den süßen Bann seiner einschmeichelnden Weisen zwang.

Beethoven hatte auch in Wien seiner Neigung, für die Bühne zu schreiben, nicht widerstehen können; der Komponist, der mit der ersten und zweiten Sinfonie, der Sonate pathétique und zahlreichen Kammermusikwerken die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise Wiens in hohem Maße zu fesseln gewußt hatte, versuchte zunächst wieder durch ein Ballett das Theater zu erobern. Der damals hochberühmte Schöpfer des neuen Ballettanzes, Salvatore Viganò, hatte, angeregt durch Haydns »Schöpfung«, die Handlung zu einem Ballett in zwei Aufzügen verfaßt, dessen Vertonung Beethoven übernahm. Viganòs Stellung war so bedeutend, daß es sich ein Komponist zur Ehre anrechnen konnte, für seine choreographischen Texte die Musik zu schreiben. Das Ballett, das er Beethoven vorlegte, führte im Deutschen den Titel »Die Geschöpfe des Prometheus«. Dieses heroisch-allegorische Ballett, dessen Aufführung 1801 im Burgtheater stattfand, konnte aber beim Publikum keinen rechten Erfolg erzielen; Beethovens Musik empfand man zu gelehrt und das Werk konnte sich auf die Dauer nicht halten, wenn auch in pekuniärer Hinsicht Beethoven zufrieden sein konnte.

Im Juli 1802 hatte Schikaneder das Theater an der Wien an seinen Geldgeber, den Kaufmann Zitterbarth, verkauft, sich jedoch die künstlerische Leitung weiter vorbehalten. 1803 trat er nun mit Beethoven in nähere Verbindung und überließ ihm eine Wohnung im zweiten Stock des Theatergebäudes, wohin Beethoven vom Petersplatz übersiedelte. Im April dieses Jahres dirigierte Beethoven bei bedeutend erhöhten Preisen im Theater an der Wien eine Akademie, bei der ein nach unseren Begriffen überdimensionales Programm geboten wurde: zur Aufführung gelangte nämlich sein Oratorium »Christus am Ölberge«, die Sinfonien I und II, sowie das Klavierkonzert in c-moll, wobei noch einige Stücke, die in Aussicht genommen waren, wegblieben. Der Erfolg dieses Abends, der Beethoven die stattliche Summe von 1800 fl. eintrug, bestärkte Schikaneder in dem Glauben, in Beethoven den richtigen Mann zur Vertonung eines seiner Operntexte gewonnen zu haben. Über diese erste Beziehung Schikaneders zu Beethoven liegen in der Literatur

mehrere Zeugnisse vor; so schrieb im März 1803 die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung »Beethoven und Abbé Vogler komponieren jeder eine Oper für das Theater an der Wien«, und im Herbst des gleichen Jahres konnte der Wiener Korrespondent der vielverbreiteten Zeitung für die elegante Welt den Lesern mitteilen: »Beethoven schreibt eine Oper für Schikaneder«. Außerdem liegt die Stelle eines Briefes vor, den Beethoven im November 1803 an den Maler Alexander Macco gerichtet hatte, worin es unter anderm hieß: »Nun ist es mir in diesem Augenblick unmöglich, dieses Oratorium zu schreiben, weil ich jetzt erst an meiner Oper anfange und die wohl immer bis Ostern dauern kann.«

Als Resultat seiner Tätigkeit als Opernkomponist ist ein Band Skizzen von Beethovens Hand erhalten, der heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde als kostbarer Schatz gehütet wird. Der Beethovenforscher Gustav Nottebohm hatte bereits im Jahre 1872 dieses Fragment veröffentlicht und einer genauen Analyse unterzogen, wobei er zu dem Schluß kam, daß die vorliegenden 81 Seiten, die vier Teile enthalten, das Finale einer Oper bilden müssen, die etwa 1803 komponiert wurde, auf welches Jahr der Schriftcharakter hinwies. Den Verfasser des Textes hatte Beethoven nicht verzeichnet. Die handelnden Personen, denen die vier Singstimmen anvertraut sind, führen die Namen Porus, Volivia (dessen Tochter), Sartagones (deren Liebhaber) und ein Ungenannter. Damit war ein Fragment des ersten Opernplanes Beethovens festgestellt; jedoch von wessen Hand der Text stammte, ob Schikaneder der wirkliche Verfasser war, und wie Titel und Handlung der Oper lautete, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden.

Anläßlich der Vorarbeiten zur letzten Wiener Beethovenausstellung ist es mir gelungen, die Identifizierung dieses Fragments durchzuführen. Der Operntext, der tatsächlich von Schikaneder stammte und im Jahre 1803 Beethoven zur Vertonung angeboten wurde, führte den Titel

»Vestas Feuer«

Große heroische Oper in zwei Akten

Während die früheren Operntexte Schikaneders entweder als Ausstattungsopern ihm erlaubten, großen szenischen Aufwand zu treiben, oder die Zauber- und Ritterstücke ihm die Möglichkeit gaben, durch schnelle Verwandlungen und effektvolle Regiekünste das Publikum zu überraschen — beide Operngattungen zeigten dabei unverkennbar Anlehnungen an das Wiener Lokalstück — versuchte er, in »Vestas Feuer« beide Gattungen zu einem unnatürlichen Ganzen zu verschmelzen. Das Libretto dieser Oper war eine der letzten dramatischen Arbeiten Schikaneders und sein letztes Opernbuch überhaupt. In »Vestas Feuer« zieht in neun Verwandlungen vor dem Beschauer das Schicksal der edlen Römerin Volivia vorbei. Der Schauplatz der ersten Szene dieses Stückes, es ist eben diese, welche Beethoven zur Komposition angeregt hatte und die von Nottebohm irrigerweise als Aktschluß gedeutet war, findet folgende Erläute-

rung: »Das Theater ist ein reizender Garten von Zypressen; in der Mitte quillt ein Wasserfall, der sich rechts in einen Bach gießt. Links ist ein Grabmal, das einige Stufen hinabführt. Die Morgenröte scheint durch die Bäume.« In dieser Szenerie belauscht der Sklave Malo, der in dem Fragment Beethovens keinen Namen führt, die Römerin Volivia, die sich mit dem edlen Sartagones ein Stelldichein gegeben hat; er sucht ihren Vater Porus zum Haß gegen Sartagones zu reizen. Porus erkennt jedoch den noblen Charakter des Sartagones und willigt in die Verbindung ein. Ein Terzett der Glücklichen beschließt die Szene. Warum Beethoven die Komposition hier abgebrochen hat, ist nicht bekannt, doch wird man nicht fehlgehen, wenn man dem schlechten Textbuch, dessen Figuren ganz nach der Schablone gezeichnet sind und dem jeder tiefere Inhalt fehlt, die Schuld beimißt. Beethoven hatte sich zu Beginn des Jahres 1804 mit der Vertonung eines anderen Buches vertraut gemacht, nämlich des Fideliotextes, der die Verherrlichung aufopfernder Gattenliebe zum Gegenstand hat. Dies wird auch durch eine behördliche Eingabe bestätigt, die der erste deutsche Bearbeiter des französischen Leonorentextes, Josef Sonnleithner, an die Zensurstelle gerichtet hatte.

Die im alten Rom spielende Handlung von »Vestas Feuer«, deren erste Szene Beethoven vertont hatte, nimmt nun folgenden Verlauf: Der Dezemvir Romenius ist ebenfalls in Volivia verliebt und bedient sich eines Sklaven zu Kundschafterzwecken. Dieser Sklave, dem wir schon in der ersten Szene begegnet sind und dessen Name Malo nur zu deutlich den Bösewicht verrät, ist aber ein dritter Anbeter Volivias, der sich als Schäfer verkleidet hat, um in ihre Nähe zu gelangen. Da sie aber dem Sartagones die Treue wahrt, weist sie seine Liebesanträge zurück, worauf er sich für ihren verschollenen Bruder ausgibt. Solange die Untersuchung über diese aus Rachsucht gemachten Angaben dauert, wird Volivia im Tempel der Göttin Vesta, in dem von Priesterinnen ein ewiges Feuer gehütet wird, gefangen gehalten. Romenius, der sich mit Gewalt in Volivias Besitz zu setzen sucht, zerstört das Heiligtum und verlöscht dessen heilige Flamme, wird aber von der Sabinerin Sericia aus Eifersucht getötet. Der böse Malo, dessen List durchschaut wurde, findet im Tiber seinen Tod und bei dem wieder emporlodernden Feuer der Vesta werden Volivia und Sartagones glücklich vereint. Um zu diesem Ende zu gelangen, benötigte Schikaneder das ganze Rüstzeug der technischen Einrichtung seiner Bühne mit ihren Erscheinungen, Verwandlungen, einstürzenden Häusern, Himmelszeichen, Wundern, wozu noch eine Sprache kam, die an Verschrobenheit nichts zu wünschen übrig ließ und stellenweise hart an die Parodie grenzte.

Nachdem Schikaneder eingesehen hatte, daß Beethoven an der Vertonung dieses Textes nicht mehr weiterarbeitete, suchte er nach einem neuen Komponisten; denn er war ein viel zu gewiegter Geschäftsmann, um seinen eigenen Operntext — und sei er noch so schwach — in die Versenkung der Vergessenheit verschwinden zu lassen. Er übergab das Buch dem bereits anfangs er-

wähnten Kapellmeister der Hoftheater, *Joseph Weigl*, dessen später komponiertes Singspiel »Die Schweizer-Familie« sich großer Beliebtheit erfreute und dem Komponisten einen ehrenvollen Platz in der Theatergeschichte Wiens sicherte. Interessant ist, daß Beethoven, ohne Weigl persönlich zu kennen, dessen Kompositionen schon frühzeitig seine Aufmerksamkeit geschenkt hatte; so verwendete er im Allegretto seines Klaviertrios op. 11, das 1798 entstanden war, ein Thema aus Weigls oft gegebener Oper »Der Korsar aus Liebe« zu Variationen. Weigl, der bisher für Schikaneder keine Opern geschrieben hatte, machte sich tatsächlich an die Komposition von »Vestas Feuer«. Die dickleibige Originalpartitur, die neben dem Textbuch in der Nationalbibliothek verwahrt wird, bezeugt die Mühe, die der Komponist an die undankbare Aufgabe gewendet hatte. Die Ouvertüre, die zuletzt komponiert wurde, zeigt als Tag der Fertigstellung den handschriftlichen Vermerk »den 7. August 1805«. Wie rasch damals Opern einstudiert wurden, zeigt der Umstand, daß schon drei Tage nachher die erste Aufführung im Theater an der Wien stattfand. Schikaneder hatte für die Hauptrollen seines Werkes die beste Besetzung aufgeboten. Den Dezemvir Romenius sang Sebastian Meier, der Mann der Schwägerin Mozarts, ein tüchtiger Sänger und vorzüglicher Schauspieler; die Rolle der Sabinerin Sericia war der nachmals hochberühmten Anna Milder-Hauptmann übertragen, die eine der schönsten und mächtigsten Sopranstimmen ihr Eigen nannte. Die edle Volivia, die weibliche Hauptrolle, war Louise Müller anvertraut, einer liebreizenden Sängerin; ihr Partner war der Tenorist Demmer, einer der Stützen des damaligen Opernensembles, als Sartagones; dem Bösewicht Malo lieh Herr Schmidtmann seinen Baß. Das Resultat der Aufführung war aber für Schikaneder niederschmetternd. Trotz der vorzüglichen Besetzung, der guten Musik, der neuen Dekorationen und prunkvollen Kostüme wurde das Stück infolge der unmöglichen Handlung und der schwülstigen Sprache vom Publikum vollkommen abgelehnt. Die Kritiken sprachen — wie dies auch aus der wertvollen Schikanederbiographie von Komorzynski zu ersehen ist — über das Textbuch und seinen Verfasser ein vernichtendes Urteil, das Schikaneder zur Einsicht brachte, auf die Abfassung weiterer Operntexte zu verzichten. Schikaneder hielt das Stück zwar noch längere Zeit auf dem Spielplan, aber nach der 17. Aufführung — es war am 7. November 1805 — verschwand es endgültig von der Bühne.

Konnten die Darsteller das Machwerk Schikaneders vor der Vergessenheit nicht retten, so war ihnen zwei Wochen später unbewußt Gelegenheit gegeben, ihre Namen mit einem Werk zu verknüpfen, das als unantastbares Heiligtum der Opernliteratur Geltung erhalten sollte. Am 20. November 1805 wurde Beethovens »*Fidelio, oder die eheliche Liebe*« während der Besetzung Wiens durch die Truppen Napoleons zum erstenmal gegeben. Es waren nahezu die gleichen Sänger wie in »Vestas Feuer«, die uns auf dem Theaterzettel entgegentreten: die Milder sang die Titelrolle. Ihr zur Seite stand Demmer als

Florestan; die Volivia Weigls, Fräulein Müller, verwandelte sich in Marcelline, und Sebastian Meier ließ dem Bösewicht Romenius den schurkischen Gouverneur Pizarro folgen.

In der Skizze Beethovens zu »Vestas Feuer« beschließt die Szene ein Terzett, das mit den Worten beginnt: »Nie war ich so froh wie heute, niemals fühlt' ich diese Freude, gute Götter blickt herab.« Die Melodie dieses Satzes zeigt, wie schon Nottebohm nachgewiesen hatte, eine überraschende Übereinstimmung mit dem Duett zwischen Leonore und Florestan am Schluß der Kerkerszene in »Fidelio«, wo der Jubel der glücklich Wiedervereinten mit den Worten eingeleitet wird: »Oh namenlose Freude.« Beethoven verwendete mithin den Fideliotext auf die alte Melodie, wobei er zwecks Anpassung der neuen Worte zu dem Hilfsmittel der Wortwiederholung, das er sonst nach Möglichkeit vermied, greifen mußte, so daß im Jubelduett gesungen wird: »Oh namen-namenlose Freude«, wodurch die gleiche Anzahl der Hebungen und Senkungen wie im Schikanedertext »Nie war ich so froh wie heute« erzielt wurde. Unbewußt war Schikaneder gewissermaßen der Mitschöpfer an jenem Jubellied geworden, denn zu seinem Text hatte Beethoven die Melodie gefunden, die der Nachwelt unvergessen bleiben sollte. Schikaneder war es also tatsächlich gelungen, Beethoven zur Komposition seiner Oper zu bewegen; wenn dieser Plan auch nur Fragment geblieben ist, so wird Beethovens Vertonung von Schikaneders Text immer als eine wichtige Vorstudie zu »Fidelio« gelten müssen. »Vestas Feuer« ist zwar für immer erloschen; aber Schikaneder muß man Dank und Bewunderung zollen, als einem Mann, dem es allein vergönnt war, die zwei größten Tondichter seiner Zeit zur Mitarbeit an seinen Stücken verpflichtet zu haben.

NEUE KLAVIERMUSIK FÜR KINDER

EINE ÜBERSICHT VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Wenn man zu Kindern spricht, so bemüht man sich, verständlich zu sein, umständliche Konstruktionen, schwierige Ausdrücke zu vermeiden. Wenn Komponisten unserer Tage Musik für Kinder schreiben*), so werden sie genötigt sein, in analoger Weise zu verfahren: ihre Tonsprache in möglichst einfachen musikalischen Formen zur Geltung zu bringen, alles Komplizierte auszuschließen. Dieser Zwang zur Einfachheit und zu bewußt schlichter Gestaltung scheint der heutigen Musik, wenn man die wider-

*) Die im Text genannten Klavierstücke sind in folgenden Verlagen erschienen: Artok, Gretchaninoff, Haas, Jarnach, Reutter, Toch und Windsperger bei Schott in Mainz. — Casella, Finke, Petyrek in der Universaledition Wien. — Frey im Verlage Steingräber in Leipzig, Halm im Bärenreiterverlag Kassel, Reinhold bei Kistner & Siegel in Leipzig. (»Kinderszenen« in der Art von G. Kósas »Klein Jutka«, die nicht ausdrücklich zur Ausführung durch jugendliche Spieler bestimmt sind, blieben außer Betracht.)

strebenden Erscheinungen überhaupt einem Sammelbegriff unterordnen kann, besonders angemessen. Denn eins hat sich durch alle Experimente und Schwankungen hindurch als Prinzip in der musikalischen Produktion der letzten zehn Jahre erhalten: der Wille zur »Sachlichkeit«, bei der Besonderheit der Materie ausgedrückt in einer zweckvollen Beschränkung der musikalischen Mittel, einer Abkehr vom übersteigerten Apparat und maßlos geweiteten Formen.

Die pädagogische Welle unserer Zeit, mehr noch aber der begreifliche Wille der neuen Musik, die Jugend für sich zu gewinnen, hat Kompositionen von geringem Schwierigkeitsgrad für Unterricht und häusliche Unterhaltung sehr zahlreich entstehen lassen. Im folgenden soll einiges davon (ohne irgendwelchen Anspruch auf Vollständigkeit) gesichtet werden. Die pädagogische Verwendbarkeit soll dabei nicht in den Vordergrund gestellt werden. Wenn irgend die schöpferische Kraft neuzeitlicher Musik erweislich ist, so muß auch in diesen bescheidenen Gebilden, in der »Klaviermusik für Kinder« etwas von ihr erfaßbar sein. Hier wird daher, auf einfachste Formeln gebracht, die stilistische Eigenart verschiedener Autoren, hier vor allem die Abkehr von früheren Idealen aufzuspüren sein. Und in der mannigfach gestuften Stellung heutiger Musiker zum Problem der Kindermusik wird etwas von der psychologischen Haltung des Komponisten seinem Publikum gegenüber unzweifelhaft deutlich werden.

Die Wurzeln der Klaviermusik für Kinder im einzelnen zu verfolgen, ist kaum notwendig. Robert *Schumanns* großes Beispiel wirkt noch immer mächtig nach und läßt eine ganze Anzahl von »Genre«-Kompositionen nicht über das längst Bekannte hinauskommen. Solche Stücke bleiben füglich in der folgenden Übersicht außer Betracht. Von den Meistern, die den Klavierstil unserer Tage vorbereiteten, sind zwei auch für das Kinderstück richtunggebend geworden. Max *Reger* hat mit seinen Sonatinen, den kleinen Stücken »Aus meinem Tagebuche« und anderen Beiträgen ähnlicher Art einen Weg beschritten, auf dem ihm inzwischen viele gefolgt sind. *Busonis* kunstvolle »Sonatina ad usum infantis« klingt wenigstens in dem zuchtvollen Schaffen Philipp *Jarnachs* nach: die Motive des letzten der »Zehn kleinen Klavierstücke« dieses längst zur Eigenpersönlichkeit gewordenen Busonischülers erinnern wie eine schöne Huldigung an die Polonaise jener Sonatina.

In der Klaviermusik für die Jugend sind mehrere immer wiederkehrende Hauptformen leicht zu unterscheiden: das reine Übungsstück einerseits, die »Vortragsmusik« — oft mit bestimmtem pädagogischen Nebenzweck — anderseits. Diese wiederum ist in verschiedene Arten gegliedert, vornehmlich etwa das »Charakterstück« und das »Tanzstück«. Es war schon angedeutet, wie sehr das *Charakterstück* — bis zum heutigen Tage die Lieblingsform der Jugendkomposition — in den Bahnen der romantischen Klavierkunst des vorigen Jahrhunderts wandelt: sehr begreiflich, da es sich in den

meisten Fällen ja um »Stimmungsmusik« und illustrierende Kleinarbeit handelt. Gleichwohl gibt es heute auch auf diesem Gebiet Proben eines neuen künstlerischen Willens und frischer Auffassung der alten Stoffe, ja sogar kecke Eroberung neuer Inhalte. Entscheidend ist aber weder der eigentliche Stoff, noch letztlich der musikalische Stil, in dem dieser geformt wird, sondern allein die Frage, ob der Autor wirklich mit Herz und Humor am Werke war. Daher ist Alexander *Gretchaninoff*, der gewiß nicht zu den Jüngsten zu rechnen ist, hier mit Auszeichnung zu nennen; wie köstlich versteht er etwa die alte Leier des Anfängerstücks zu parodieren (Kinderbuch Nr. 8: »Eine langweilige Schularbeit«). Umgekehrt zeigt ein Meister des modernen Klavierstils wie Ernst *Toch* in seinem jüngsten Heft, betitelt »Kleinstadtbilder«, daß es wahrhaftig nicht eines um jeden Preis originellen Inhalts bedarf, um in neuem Geiste zu schreiben. David *Dushkin* unternimmt im »Buch des jungen Pianisten« den Versuch, realistische »Programm-Musik« mit ausgesprochen pädagogischer Zielsetzung zu geben, z. B. einen »knarrenden Lastwagen« zu illustrieren, wobei das unmelodische Rumpeln der Räder eine Daumenuntersatzübung abgibt. Allerdings bedarf Dushkin immer eines besonderen Anstoßes, um einmal aus der Tonalität auszubrechen oder sonstwie gewohnte Bahnen zu verlassen. Das Stückchen »Unbekümmert« im selben Heft (eine Portamento-Übung) ist hierfür sehr bezeichnend: durch den programmatischen Vorwurf läßt sich der Autor dazu verleiten, in der selbständigen Führung der Motive und ihrer Verknüpfung »über die Stränge zu schlagen«, mit dem Erfolg, daß ihm — auf dem Umweg der Parodie — ein besonders hübsches Beispiel moderner Melodiebildung gelingt.

Ein beliebtes Thema der Charakterkomposition ist seit jeher die Schilderung exotischer Typen durch die echten oder vermeintlichen Merkmale fremder Nationalmusik. Auch die neueren Klavierkomponisten unterziehen sich in ihren der Jugend gewidmeten Arbeiten gern dieser Aufgabe. Als Beispiele können etwa die »Siciliana« und der »Bolero« in Alfredo *Casellas* »Pezzi infantili« gelten, die beide innerhalb einer folkloristisch gefärbten Tonleiter sich bewegen und hieraus ihren besonderen Charakter herleiten. Heinrich Kaspar *Schmids* »Kleines Klavierbuch« (eine Sammlung liebenswürdiger Übungs- und Vortragsstücke) läßt, wenngleich weniger charakteristisch, einen »Spanier« und einen »Russen« aufmarschieren.

Tanzstücke von dreierlei Art sind in den heutigen Jugendkompositionen für Klavier anzutreffen: solche, die älteren Tanztypen folgen, andere, denen bereits der »Jazz« sein Gepräge gibt, schließlich frei erfundene Formen von tanzartigem Charakter ohne Zuordnung zu einem bestimmten Typus. Gerade hier zeigt es sich, daß herkömmliche oder fortschrittliche Haltung derartiger Stücke nicht nach der gewählten Form, sondern allein nach der Art zu beurteilen ist, wie diese Form gedanklich ausgefüllt wird. Das läßt sich an vielen Beispielen überzeugend nachweisen. So schreibt Leo *Artok* unter dem Titel

»Junge Tänze« zwar einen Shimmy, Foxtrott, Tango, Boston, Charleston usw., aber er bringt so wenig originelle Einfälle und eine so herkömmliche harmonische Einkleidung, daß ein braver Walzer, in dem nur eine Spur von tänzerischem Geiste schwingt, bei weitem jugendlicher erscheinen muß. Hingegen steht Fidelio *Finke* mit einer »Sarabande« oder *Casella* mit einer Giga, einem Menuett dem Kunstwillen der Gegenwart näher, als irgendeiner der modernen Tänze von Artok. Wenn der Jazz in moderne Klaviermusik ganz allgemein belebend eingedrungen ist, so doch nur mit seinen vitalen Kräften, dem pulsierenden, vielgestaltigen Rhythmus, der Farbigkeit des Klangs und den wenigen Besonderheiten seiner Harmonik: seine melodischen Trivialitäten konnten das Kunstschaffen nie und nimmer befruchten! In der leichten Klaviermusik unserer Tage läßt sich dies am ehesten erkennen. Da finden sich konventionelle Beiträge im Jazz-Stil, aber auch eigenwüchsige Kompositionen, wie das letzte der »Zehn Kinderstücke« (Shimmy) von Fidelio F. *Finke* oder die Schlußnummern der »Tanz- und Spielstücke« von Ernst *Toch*. Das letzte der »11 kleinen Kinderstücke« von Felix *Petyrek* entpuppt sich als eine reizende Jazz-Verulkung; dieser Miniaturfoxtrott übertrifft an Inhaltlosigkeit selbst die populärsten Schlager, denn er besteht lediglich aus einer Begleitung ohne auch nur den Schatten einer Melodie: so ungefähr, wie es ein halbwegs begabter Zwölfjähriger auf dem Klavier zusammensuchen und herunterhauen würde.

Es bleibt — um nochmals dem Ordnungsprinzip nach musikalischen Gattungen zu folgen — noch davon zu sprechen, wie mannigfach verschieden die heutige Klavierkunst das reine *Übungsstück* für Kinder ausbildet. *Dushkins* bereits genannte, nach pädagogischen Zwecken angeordnete Vortragsstücke wollen den Schüler zum »Studium der klassischen und modernen Meister« vorbereiten. Es gibt aber auch Sammlungen mit dem Spezialziel, zum Spiel alter *oder* neuer Musik anzuleiten. Martin *Freys* »Schule des polyphonen Spiels« enthält viele Bachsche oder Bach unmittelbar nachgebildete Stücke. Selbständiger führt zum Stil der *alten* Meister August *Halms* »Klavierübung«, als erste systematisch in neuem pädagogischen Geiste entworfene Klavierschule heute in zwei Auflagen weit verbreitet. Halm will den jungen Klavierspieler im Gegensatz zu so vielen früheren Drillmethoden zunächst an die Musik und ihre Werte heranführen. Seine als Ergänzung des Lehrgangs gedachte nachgelassene »leichte Klaviermusik« will ebenfalls zum Spiel klassischer Meister vorbereiten.

Als Gegenpol zu A. Halms klavierpädagogischem Werk scheinen solche Stücke gelten zu sollen, die »für die Jugend zur Einführung in den *modernen* Stil« geschrieben sind. Die also bezeichnete Sammlung von Otto *Reinhold* (»1929«) zeigt jedoch, daß die Gegensätzlichkeit gerade zu den ausgesprochen in der Vergangenheit wurzelnden Beispielen leichter Klaviermusik überraschend gering ist, und daß sich neuzeitliches Empfinden mit dem Empfinden früherer

Epochen augenfällig berührt. Vom Stil des 19. Jahrhunderts zwar wendet sich die Gegenwart — selbst in der Klaviermusik für Kinder läßt sich dies erkennen — merklich ab; dafür berührt sie sich mit den polyphonen Bestrebungen J. S. Bachs, seiner Zeitgenossen und Vorgänger. Die Tendenz, zur Selbständigkeit beider Hände zu gelangen, findet sich ebensogut bei Halm wie (beispielsweise) bei Reinhold. Die besten Autoren der modernen Richtung wünschen — wie Halm — im Kinde das melodische Empfinden zu wecken und zu schärfen, und geben jene der Zweistimmigkeit besonderen Raum, so hat wiederum Halm das Verdienst, der Einstimmigkeit zu ihrem verdienten Platz im Klavierunterricht verholfen zu haben. Schon diese wenigen Beispiele zeigen, wie sinnlos es auch auf dem Gebiet der vorliegenden Betrachtung wäre, Tradition und Fortschritt gegeneinander ausspielen zu wollen.
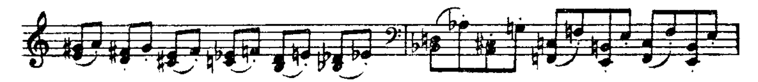
*

Mit der Anwendung des neuen Stils in der leichten Klavierliteratur für Übungs- und Vortragszwecke sind einige Komponisten unserer Tage führend vorangegangen. Joseph *Haas* ist in die neue Bewegung erst hineingewachsen; an innerer Bereitschaft und Aufgeschlossenheit gegenüber neuen künstlerischen Ausdrucksformen wird er gleichwohl heute schwerlich übertroffen. In seinen »Stücken für die Jugend« wird die neuartige Zielsetzung klar erkennbar. Der Klaviersatz scheint gleichsam aus der Zweistimmigkeit herausgewachsen, das Eintreten weiterer Stimmen oder der sparsame Gebrauch von Akkorden wirkt bereits als merkliche Bereicherung des Klangapparats: die musikalischen Triebkräfte sind von der äußeren Wirkung hinweg in den Organismus des Tongeschehens hinein verlegt. Ein vielgestaltiger, belebender Rhythmus verleiht den einfachsten Gebilden Frische und Ursprünglichkeit. Man betrachte daraufhin das köstliche Finalsätzchen der ersten kleinen Suite, einen richtigen Kindertrompeten-Marsch, in dem erst einmal alles durcheinanderpurzelt, um schließlich sinnvoll dem Einklang des Schlusses zuzustreben. Melodische Kräfte sind in diesen Stücken in einer bisher selten anzutreffenden Konzentration wirksam. Die linke Hand wird nie mit nichtssagenden Begleitfiguren beschäftigt, sondern geht ihren Gang, bald selbständig, bald mit originellen Figuren oder eingeworfenen Tönen der Rechten sekundierend, oder aber an deren motivischem Leben unmittelbar beteiligt. Für den Unterricht ergibt sich aus der Notwendigkeit, dem jungen Spieler dieses Eigenleben der Stimmen und Partien zu erschließen, jene auch von A. Halm geforderte Erweiterung des Musikunterrichts zu einer wirklichen Musiklehre.
Auch in der Harmonik erreicht Joseph Haas, der einstige Schüler Max Regers, eine erstaunliche Freiheit, geboren aus der polyphonen Grundanlage seines Klaviersatzes und damit auch in extremen Fällen logisch begründet. Er weiß davon, daß die heutige Jugend bereits anders »hört« als die ältere Generation und daß sie daher nicht (wie es kürzlich in einem musikpädagogischen Blatt so bezeichnend hieß) »wohl oder übel« mit der Neuen Musik vertraut gemacht

werden muß, sondern von sich aus nach dem Neuen verlangt. Eltern und Erzieher müssen auch bei innerem Widerstreben anerkennen, daß Kunstanschauungen sich verändern und die heutige Jugend zuweilen Mühe hat, die Ideale ihrer Väter zu begreifen. Trotz seiner modernen Grundeinstellung liegt es Haas vollständig fern, etwa gewollt Neues zu geben oder Atonalitätsproblemen in seinen Miniaturgebilden nachzujagen. Ganz im Gegenteil wird regelmäßig gegen Ende seiner Stücke der Ausklang in der Grundtonart sorgsam vorbereitet. So steht Haas an der Wende vom Schaffen der älteren zu dem der jüngeren Generation: ein Meister, der seinen eigenen Stil gefunden hat.
Anders sind die Stücke zu bewerten, in denen ausgesprochene Vorkämpfer der neuen Musik ihre Erfahrungen und ihren Stil dem Klavierstück für die Jüngsten nutzbar machen. Die zehn »Kleinen Klavierstücke« von Philipp *Jarnach* vermögen zu zeigen, worum es hier geht. Bald handelt es sich um einen Zwiegesang ausdrucksvoller Stimmen, bald um die charakteristische Begleitung einer scharf rhythmisierten Melodie, dann wieder um abwechselndes Hervortreten der Rechten oder Linken mit demselben Gedanken, den die andere Hand mit unablässiger Bewegung gleichsam im Fluß erhält. Jarnach enträt der Überschriften; je weiter indes das progressiv angeordnete Heft vom bloßen Übungs- zum Vortragsstück hinführt, desto eindeutiger wird auch der Charakter der Kompositionen: die achte ist ein ausdrucksvolles Rezitativ, die neunte ein apart harmonisierter Siciliano, die letzte jenes phantastische Stück, von dem eingangs bereits die Rede war. An Jarnachs Kleinen Klavierstücken haben Intellekt und Empfinden gleich starken schöpferischen Anteil. Hier zeigt es sich, daß unbeschadet wirklicher Gefühlsinhalte die neuzeitliche Jugendmusik von jeglicher Sentimentalität sich fernhält. Sicherlich folgt sie damit instinktiv demselben Gefühl, das die heutige Jugend in einen oft bis zur Übertreibung proklamierten Gegensatz zur musikalischen »Romantik« hineingetrieben hat.
Ernst *Toch* hat selbst den Weg vom romantischen Musizieren zu einer strengeren, logisch bestimmten Kompositionsart gefunden, die von ihm heute gerade an poetisierenden Vorwürfen mit Glück erprobt wird. Seine neue Sammlung »Kleinstadtbilder«, sowie die »Tanz- und Spielstücke«, die beide instruktiven Zwecken dienen, zeigen in Übereinstimmung mit der Grundgesinnung der Neuen Musik ebenfalls eine bewußte Hinwendung zur Einfachheit. Ein kleines Beispiel (»Tanz für Ruth« aus op. 40) möge die logische Entfaltung im kleinsten Rahmen illustrieren. Der harmlosen Melodie:



ist eine eigenwillige Begleitung beigegeben:



aus der unmittelbar die Fortsetzung in grotesken Sprüngen folgendermaßen herauswächst:



»Ostinate« Figuren, festgehaltene Bewegungsmotive sind ein von Toch besonders gern angewandtes Mittel, den kleinen Stücken innere Folgerichtigkeit zu verleihen. Hier offenbart sich das gleiche Prinzip wie in den »großen«, durch ihre rhythmische Sicherheit ausgezeichneten Kompositionen Tochs. Die Vielgestaltigkeit des Metrums grenzt an Auflösung jedes gleichmäßigen Taktschlages. Selbst die Jazz-Proben schieben zwischen den vierhebigen Grundrhythmus drei- und fünfteilige Takte ein. Daneben stehen aber charakteristische Stücke, in denen ein und derselbe Rhythmus »motorisch« weiterläuft. Was Toch besonders befähigt, für Kinder zu schreiben, ist sein *Humor*, der nichts mit dem zu tun hat, was oft in Kinderstücken (wie in der Kinderliteratur) mißverständlich dafür gehalten wird. Da ein großer Teil der Klaviermusik für Kinder bemüht ist, durch heitere Stoffe Freude und Lust zu wecken, so bleibt als letztes zu charakterisieren, welche Wege und Irrwege in diesem Bestreben eingeschlagen worden sind. Allzu groß ist die Rolle des Intellekts in manchen Sammlungen leichter Klaviermusik. In der Regel dürften solche Stücke für den kleinen Spieler als verfehlt gelten, die bei ihm rein geistige Gedankenarbeit statt musikalischer Einfühlung in erster Linie voraussetzen. Die Pointen vieler »Kindergeschichten« sind nur für den Erwachsenen scherzhaft; so geht es vor allem bei der Nachahmung von Kindertun und Kinderart. Das Kind ist sich selbst nicht lächerlich. Daher wird es an einen »Kinderfox« (wie jenen oben erwähnten Scherz von Petyrek) mit dem ganzen Ernst eines dreizehnjährigen Kavaliers herangehen und seine beste Eigenschaft, den improvisierenden Zug, bestimmt verkennen. Ebenso geht es mit scherzhaften Verzerrungen und Übertreibungen. Auch Petyreks hartnäckig in zwei dissonierenden Tonarten gehaltener Zinnsoldatenmarsch dürfte Kindern höchstens absurd, aber nicht scherzhaft erscheinen, ebenso wie sie das Lied von den neunmalneunzig Schneidern in Fidelio Finkes Parodie bestenfalls mit Hilfe umständlicher Verstandestätigkeit wiedererkennen werden.

Atonalität wird in Stücken für die Jugend erst recht nur da überzeugend wirken, wo sie ohne Zwang, also weder ausgeklügelt noch in parodistischer Absicht, angewendet wird. Z. B. erscheint es sehr fragwürdig, ob die »atonale« Einkleidung und (teilweise sehr geistvolle) Variierung des Liedes »Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald« durch Hermann *Reutter* (Kleine Klavierstücke) etwas für Kinder wäre. Hingegen hat Lothar *Windsperger* ohne Prätention und mit viel Geschick das Problem der Verbindung verschiedener Tonarten in seinen Kleinen Klavierstücken gelöst, die vorwiegend pädagogischen Zwecken (z. B. rhythmischen Aufgaben) dienen. Auch hier bleibt frei-

lich manches nur Versuch. In Windspergers »zweitonalem Dur-Moll-Stückchen« kann ich z. B. mit dem besten Willen nur eine Erschwerung der Aufzeichnung sehen. Ohne vorgezeichnete Tonarten notiert, ließe sich dieses akzidenzienreiche Stück besser lesen und lernen! Das Beispiel dreitonaler Schreibart, auf drei Systemen notiert, deren jedes eine sinnvolle Stimme bringt, hat trotz des ausgezeichneten Zusammenklangs allenfalls den Wert eines Experiments. Denn im übrigen steht Windsperger ganz auf dem Boden der »Eintonalität« und des diatonischen Systems.
Zum Glück gibt es Kindermusik auch der modernsten Richtung, deren Heiterkeit nicht nur den erwachsenen, sondern auch den jugendlichen Spieler anstecken muß. Da sind jene Stücke vor allem, bei denen es auf kühnes Zupacken, auf »Courage« ankommt. So in *Tochs* köstlichem »Gassenhauer« (letztes der »Kleinstadtbilder«), *Reutters* »lustigen Stück«, in *Finkes* pulsierender »Etude«, die alles andere als langweilig genannt werden kann, in *Casellas* »Galop final«, der förmlich zum Herunterspielen reizt. Solche Stücke braucht die Jugend, wenn ihre Liebe zum Klavier geweckt und damit dieses trotz allem vielseitigste Instrument der Hausmusik erhalten werden soll. Die Gegner des Klaviers werfen ihm vor, daß es den Sinn für musikalische Linien und für die Gesetze der Polyphonie abstumpft. Die bisherigen Früchte der Beschäftigung führender neuzeitlicher Komponisten mit der Klavierkomposition für einfachste Ansprüche sind bereits geeignet, diese vorgefaßte Meinung zu erschüttern und die Zukunft des Klaviers und der Klaviermusik als eine Frage erscheinen zu lassen, die in positivem Sinne entschieden werden muß. Allzuviele neue Probleme und Ansätze harren der Bearbeitung und Weiterführung, als daß in der Klaviermusik — für kleine und große Spieler — Stillstand eintreten könnte.

ÜBERGÄNGE

VON

WALTHER KRUG-SCHOPFHEIM

Das Wort Katastrophe heißt auf deutsch Wendepunkt. Das Geschehen biegt um. Womit zugleich auch das Plötzliche, Unvermutete dieses Umbiegens ausgedrückt sein soll.
Der Anschein spricht für diese Plötzlichkeit. Erscheinungen sind unvermutet. Der Mann, der im Wald von einem plötzlich brechenden Ast erschlagen wird: was wissen wir von dem, was in ihm vorgegangen ist und ihn gerade in diesem Augenblick unter dem Baum hindurchführte? Und der Baum? Hätte ein schärferer Blick erkennen können, daß auch seine Wende bevorstehe?
Die Bruchstelle aber macht alles deutlich. In diesem Innern ist kein Umbiegen, nichts, was plötzlich oder unvermutet wäre. Hier ist das Faulen

und Absterben seit Jahr und Tag am Werk. Es bedurfte nur noch eines kleinen Anstoßes, daß die tragenden Kräfte den lastenden nachgaben. Es brauchte nur der Schritt des Wanderers den Boden oder eine abfliegende Krähe den Ast zu erschüttern. Vielleicht auch waren ohnedies die Kräfte an dem Punkt angelangt, wo sie sich nicht mehr im Gleichgewicht halten konnten. Zeigt also der Blick auf das Äußere die plötzliche Wende, so zeigt der Blick nach innen den allmählichen Übergang. Oder auch: die Erscheinungen sind unvermutet, das Wesen aber entwickelt sich.

Man kann die Betrachtung auf das Geistige übertragen. Zeiten, die das Äußere sehen, der Grund ist gleichgültig, erkennen die Wende, die aber auf das Innere sehen, den Übergang. Der Grund ist, wie gesagt, gleichgültig. Es ist also nicht gesagt, daß der, der das Innere sieht, wahrer, tiefer sieht. Jeder sieht nur eines; vollkommen ist, wer beides sieht. Denn im Grunde lassen Außen und Innen sich nicht trennen.

Die frühe Kunst der Griechen ist eine Kunst der Wende: Satz steht gegen Satz, das Ganze wird aus Gegensätzen, und die Buntheit der Farben hilft das Gegensätzliche noch betonen. Statuen der griechischen Frühzeit betonen die Verrichtung des einzelnen Gliedes. Desgleichen die Kunst des Mittelalters: Teil steht gegen Teil, durch die bunten Lokalfarben geradezu hart getrennt. Die spätere Zeit der Griechen und die Renaissance sieht den Übergang von Teil zu Teil, die alles verbindende Linie, das Schwimmende des Halbdunkels. Der Impressionismus setzte das fort, oft bis dahin, wo Teile überhaupt nicht mehr erkannt werden, dagegen die neueste Zeit mit ihren expressionistischen Wünschen oftmals zurückschlug, Teile hart gegen hart setzte und alles tat, um den Übergang zu meiden und die Gegensätze in buntester Fülle zur Erscheinung zu bringen.

Aus dem Dichten und Denken der Menschen gleicher Zeiträume ließen sich entsprechende Beispiele bringen. Und die Musik?

Die alte Musik, streng gotisch, gibt Satz gegen Satz, Gebilde gegen Gebilde, Gedanke gegen Gedanke, im Ganzen wie im Kleinen. Noch Bach, der groß alles Bisherige zusammenfaßt und in sich aufnimmt, zeigt diesen Vorgang. Hier wird nichts, sondern alles ist von Anfang an schon da: so kann auch nicht eines in das andere übergehen. Die streng gewahrte »einige Haltung« rundet die Teile zum Ganzen. Auch in den Werken, die, wie gewisse Stücke für Klavier oder Orgel, vor allem aber die Konzerte und namentlich die brandenburgischen, sich freier ergehen, auch in ihnen ist die Haltung, und es ist nur ein Zeichen mehr moderner Entartung, wenn heutige Spieler durch Rückung des Zeitmaßes oder Änderung der Dynamik Übergänge hineinzulegen suchen, die nun einmal nicht vorhanden sind.

Auch bei Bach steht Laut neben Leise, Schnell neben Langsam, Hell neben Dunkel, Kräftig neben Lieblich. Wer verbinden oder gar verwischen will, der fälscht und macht aus dem Gesicht eine Fratze.

Und doch kannte auch Bachs Zeit eine gewisse Art von Übergängen. Es gibt solche des Stils und der Form, im Kleinen und Großen. In zyklischen Werken ist zwischen einzelnen in sich geschlossenen Stücken gleichfalls ein Übergang möglich. Wir finden ihn etwa im Arioso der Passionen, das, in sich selbst geschlossen, doch nur das Ziel verfolgt, auf das Kommende vorzubereiten. So auch in den kurzen Largosätzen Händelscher Concerti grossi, die im Grunde nur Ariosi sind ohne Singstimme. Man kann das Arioso sehr wohl einen Zwischensatz nennen. Aber eben ein Satz, denn es besteht weder nach rückwärts noch nach vorwärts eine unmittelbare Verbindung. Mittelbar ist sie durch die Stimmung und oft auch durch Thema oder Motiv.
Die Verbindung durch Thema oder Motiv findet sich auch sonst. Hier und da kommt sie auch wohl einmal dem Übergang nahe, wie bei Arien, die ihr Thema den Schlußnoten des vorangegangenen Rezitativs entnehmen (so in Nr. 57 und 58 der Johannespassion und in Nr. 46 und 47 der Matthäuspassion). Doch setzt auch hier die Kadenz zwischen beide den Trennungsstrich.
Den richtigen Übergang, der die Farben, Töne und Gefühle mischt, der Hell in Dunkel, Laut in Leise, Tag in Dämmerung und Abend und umgekehrt die Nacht in den Morgen übergehen läßt, sei es nun mehr oder weniger eilig, dieser Übergang, dieses Werden oder doch Überfließen des einen aus dem andern, des einen in das andere: dieses kennt erst die Zeit der Sonate. Nicht, daß sie es kennen müßte. Es ist nicht notwendig, daß die Sonate Übergänge hat. Das Wesen der Sonate aber befördert den Übergang.
Die Sonate gibt die einige Haltung auf. An Stelle des einigen Seins tritt das vielfache Werden. Der Sinn der Sonate und mit ihr der neueren Musik ist das Entwickeln auf ein Ziel hin: erst mit dem letzten Takt ist der Sinn des Sonatensatzes erfüllt. Der Sinn der Fuge und damit der Sinn der älteren Musik ist das Sein, das Vorhandensein, die Existenz: er ist im ersten Takt schon da.
Gleichwohl kann dieses Werden vor sich gehen, ohne daß die Übergänge, die ja wohl dem Werden wesentlich sind, hörbar werden. Sie werden gleichsam unterschlagen. Bekannt ist, daß bei Haydn und beim jungen Mozart das erste Thema in einer Weise vom zweiten getrennt wird, die den Bachschen Trennungsschritt an Trennungswillen und Gesprächigkeit dieses Willens weit übertrifft.
Anders der spätere Haydn, z. B. in den »Russischen Quartetten«. Nehmen wir etwa den ersten Satz aus opus 33 II. Hier ist der Trennungsstrich verschwunden, die Ausläufer des ersten Themas gehen unmittelbar in das zweite über, dieses nimmt deren oft wiederholte Sechzehntelfigur auf, wird auch durch den ihm eigentümlichen Doppelschlag einen Takt vorher schon angedeutet. Was aber noch wichtiger ist: der ganze erste Teil dieses Satzes ist so angelegt, wie wenn alles im Arbeiten sei, um das zweite Thema zu

erringen. Kann also das Werdende dieser Musik im Gegensatz zum Sein der älteren kaum deutlicher gemacht werden, so auch nicht der Wille, der Übergang von einem ins andere. Und in der Tat ist beides bis zu dem Grade von Vollkommenheit erreicht, der in dieser Form menschlichem Genie verstattet ist.

Unter Haydns Einfluß nun ganz ähnlich der Mozart des Mannesalters, z. B. gerade in den sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten. Die ersten Sätze zeigen nicht nur die Überleitung des ersten in das zweite Thema, sondern auch der Durchführung in die Wiederholung. Überdies werden die Themen, obwohl sie gegensätzlichen Charakter haben oder vielleicht gerade darum, durch ähnliche Figuren miteinander verbunden, die oftmals, was besonders bedeutsam zu sein scheint, einer weniger wichtigen Stimme entnommen sind oder wohl auch weiter zurückliegen. Es darf daraus geschlossen werden, daß Mozart mit solchen Mitteln nicht nur das Verbundensein der Teile betonen, sondern von einem in den andern geradezu überleiten, nämlich die Aufgaben des Überleitens sich erleichtern will. Bei näherem Zusehen wird man dann alsbald gewahr, wie diese Arbeit auch an den kleinsten Teilen geleistet wird. Die bei Mozart im Laufe der Zeit sich mehr und mehr entwickelnde motivische Arbeit entspringt zum großen Teil dem Streben nach Übergang, nach Mischung der Farben, nach dem Hell-Dunkel.

Um diese Zeit, als Mozart mitten in der Entwicklung stand und mit ihr, wenn auch gegen manchen Widerstand, mächtig nach außen wirkte, wurde Beethoven aus dem Knaben zum Jüngling. Man sollte also meinen, daß er mit dieser neuen Welt groß geworden sei und sie völlig in sich aufgenommen habe. Das trifft nicht zu. Dieser Geist, dessen Hauptmerkmal ein kaum zu bändigendes Vorwärtsdrängen zu sein scheint, konnte doch wieder einen bewahrenden Sinn von solcher Stärke zeigen, daß es uns oftmals fast altmodisch, rückschrittlich anmuten möchte. Es ist bedauerlich, daß man ihn immer noch so einseitig als den Mann von Sturm und Drang, den Befreier von Fesseln, den Zersprenger der Formen, den Rufer nach Freiheit preist. Denn abgesehen davon, daß diese Dinge mit Kunst sehr wenig gemein haben, sind sie auch geeignet, das Bild dieser Persönlichkeit zu trüben. Allerdings ist er dann der Meister des Übergangs geworden.

Seit Beethoven aber kannte die Entwicklung sozusagen kein Halten mehr. Über die Romantiker wäre vieles zu sagen, was allgemeiner Teilnahme wert wäre. Wagner schrieb an Mathilde Wesendonk, daß sein ganzes Kunstgewebe „aus solchen Übergängen" bestehe, ein Wort, das auf seine Nachfolger bis auf den heutigen Tag noch besser anzuwenden wäre.

PHONETISCH-AKUSTISCHE ELEMENTE IM SCHAFFEN RAINER MARIA RILKES

VON

RUDOLF SONNER-BERLIN

Seit Luther und Goethe, seit Fischart und den Brüdern Grimm hat kein Werkmann des Wortes wieder so lebendig den Ton weitergebildet«*), wie Rainer Maria Rilke. Er war nicht nur der erste, der gegen die Unmelodik des Naturalismus Front machte, er stieß wieder vor bis zum reinen Melos der Sprache. Ton ist hier im absolut musikalischen Sinn zu verstehen; denn das Musikalische ist immer ein wesentlicher Bestandteil der Form der Lyrik. Schließlich braucht man nicht einmal so weit zu gehen. Schon die gewöhnliche, im Leben angewandte Sprache hat ihren melodischen Charakter. Beim genauen Hinhören können wir feststellen, wie sich die Stimme bewegt, bald in einer höheren, bald in einer tieferen Lage, wie sie steigt oder fällt. Dies geschieht manchmal innerhalb einer Silbe, manchmal wechseln die Intervalle von Silbe zu Silbe, von Satz zu Satz. Jeder gesprochene Satz hat seine eigene, ausgeprägte Satzmelodie. Wagner hat seine Musik der rhythmisch gebundenen Sprache angepaßt, indem er mit seinem Sprechgesang den natürlichen Tonfall der Rede nachbildete durch eine dem Text sich eng anschmiegende Melodie. Musikalische und dichterische Formbegabung ist allerdings Voraussetzung, um ein restloses Zusammengehen von Wort und Ton zu schaffen. Gegeben ist dies in dem Idealfall einer Personalunion von Dichter und Komponist. Die akzentmäßig unveränderte Wiedergabe des Wortes ist Hauptaufgabe des vokalen Schaffens. Richard Strauß erreicht dies in der »Salome« und im »Intermezzo«**). Hugo Wolf verstärkt in seinen Liedern durch seine Musik die Melodie des Wortes, wie es Mussorgskij durch die klangliche Verbindung von Wort und Ton bereits vor ihm schon getan hatte. Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist das Titelblatt des Mörikebandes, das besagt: »Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme mit Klavier komponiert von Hugo Wolf«. Damit ist eindeutig das Primat dem Wort zugesprochen***), wie es bereits schon in der Gregorianik seit Jahrhunderten üblich war†). Das gesungene Wort ist einprägsamer als das gesprochene††). Der Ursprung der Musik liegt im Vokalen, und wenn wir zurückgehen bis in die ältesten Epochen, ändert sich nichts an dieser Lage, die wir heute noch bei primitiven Völkern finden. »Wenn sich großes Erleben der Gesamtheit zu gespanntem

*) Paul Zech, Ein Requiem, Orplid, Literarische Monatsschrift 1927 III, 1/2.
**) Max Steinitzer, Richard Strauß, Max Hesses Verlag, Berlin.
***) Ernst Decsey, Hugo Wolf, Max Hesses Verlag, Berlin.
†) P. Fidelius Böser O. S. B., Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals, L. Schwann, Düsseldorf.
††) Peter Wagner, Einführung in die katholische Kirchenmusik, L. Schwann, Düsseldorf.

Pathos verdichtet, dann stimmt der Führer selbst die befreiende Weise an, und alles Volk fällt ein*).

Die Melodie des gesprochenen Wortes ist das Material geworden, von dem der Komponist ausgeht, aus dem er seine melodischen und rhythmischen Formen hervorstilisiert. Leos Janacek ist darin noch weitergegangen, indem er Prosa komponierte. Heute bedeutet das nichts Ungewöhnliches mehr; im Entstehungsjahr seiner »Jenufa« (1901) war das allerdings ein Wagnis.

»In der Zeit, als ‚Jenufa' verfaßt wurde, hatte ich mich in die Melodie des gesprochenen Wortes eingefühlt. Ich lauschte heimlich den Reden der Vorübergehenden, beobachtete ihren Gesichtsausdruck, ihre Bewegung, prägte mir die Umgebung der Redenden ein, die Gesellschaft, die Zeit, Licht, Dämmerung, Kälte, Wärme. Ich fand den Abglanz von alledem in der notierten Melodie. Wie vielen Variationen des Sprachmotivs eines und desselben Wortes bin ich da begegnet! Hier leuchtete es und war biegsam, dort war es hart und stechend. Aber ich ahnte in dem Sprachmotiv noch viel Tieferes, etwas, was nicht offen dalag, ich fühlte in der Melodik Spuren innerer, heimlicher Vorgänge. Ich hörte aus ihnen Trauer, Aufblitzen von Freude, Entschlossenheit, Zweifel u. a. Kurz, ich fühlte aus der Melodik »seelische Elemente« heraus. Meine Freude hatte ich an der Schönheit dieser Sprachmotive, an ihrem leicht begreiflichen und genügsamen Ausdruck. Auch für alltägliche Worte fand ich da Passendes und Zutreffendes. Einem Menschen, dessen Rede ich durch die Melodik seiner Worte erfaßt hatte, sah ich viel tiefer in seine Seele hinein. Die Sicherheit, mit welcher wir im Lauf der Rede, der Unterhaltung jedes Heben und Senken der Stimme sogleich verstehen, bezeugt, daß auch in der Melodie ein Prozeß vorhanden ist, den wir alle sprechend erleben, und daß auch das Sprachmotiv diesen Prozeß in uns erwecken kann.«

Was Janacek hier der Sprache abgerungen für die Oper, hat der Leipziger Germanist Eduard Sievers in seinen »Rhythmisch-melodischen Studien« zu einer Methode der Philologie ausgebaut. Er unterscheidet innerhalb der Satzmelodie zwei verschiedene Elemente. Zunächst einmal die *natürliche Tonhöhe* vereinzelt gedachter Worte, die sich innerhalb eines Satzes zu einem System von *Führtönen* verdichten. Der Wortklang ist kein Zufall; der Bedeutungsinhalt erhärtet den Sinn. Das Klangmotiv wird zum Bedeutungsmotiv, wie das in ausgeprägtem Maß in der chinesischen Sprache der Fall ist, der deutschen aber keineswegs fremd. Das zweite von Sievers aufgestellte Element ist die *ideelle Satzmelodie.* Darunter sind jene melodischen Eigentümlichkeiten zu verstehen, die nicht am einzelnen Wort haften, sondern am Satz. Dahin gehören die Falltöne am Ende von Aussagesätzen und die Steigtöne am Ende von Fragesätzen, bei denen das Fragewort fehlt oder weggelassen ist. Diese Satzmelodien haften ebenso wie an dem gesprochenen selbstverständlich auch an dem gedachten Satz. Daß selbst der schweigend arbeitende Dich-

*) C. Sachs, Die Musik der Antike, Handbuch der Musikwissenschaft von E. Bücken.

ter sich bei seinem Schaffen Melodien vorstellt, vielleicht ohne sich dessen ganz klar bewußt zu sein, wissen wir von Schiller, der einmal an Körner schreibt: »Das Musikalische des Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin«. Nicht ohne Einfluß auf die musikalische Schwingung der Worte ist der Rhythmus. Die akustische Wirkung enthebt den Klang alles Zufälligen. Wo der Bedeutungsinhalt der Worte nicht mehr zur vollen Offenbarung ausreicht, hilft der Lautklang nach. Paul Zech bezeichnet das in seinem Buch über Rilke (Wilhelm Borngräber Verlag) als »die wortsinnliche Effloreszenz eines musikalischen Untergrundes«. Diese hinwiederum ist das Produkt musikalischer und poetischer Phantasie. Das überaus feine Gehör Rilkes der Musik der Vokale gegenüber macht ihn zum Schöpfer einer Wortmelodik, die charakteristisch für seine Lyrik geworden ist. Der Typus des akustischen Dichters findet sich in ihm am reinsten verkörpert. Das Melos seiner Sprache ist »eher zu erlauschen als zu definieren«*). Als Beispiel führt Faesi ein Gedicht aus den »Frühen Gedichten« an, das ich in diesem Zusammenhang zitieren möchte:

Im flachen Land war ein Erwarten
nach einem Gast, der niemals kam;
noch einmal fragt der bange Garten,
dann wird sein Lächeln langsam lahm.

Und in den müßigen Morästen
verarmt am Abend die Allee,
die Äpfel ängsten an den Ästen
und jeder Wind tut ihnen weh.

Die erste Strophe ist ganz auf den Vokal a gestellt. In der zweiten Strophe wird dieser Vokal variiert durch Umlaut nach ä. Das melodische Element ist stark betont durch Alliteration und Assonanz, in der zweiten Strophe noch gesteigert durch die Zusammenlegung von Assonanzen und Hebungen mit dem Sinnbegrifflichen.

Die Melodik, die Schiller schlechthin »das Musikalische« nennt, kann natürlich nicht fixiert werden. Unsere Buchstabenschrift bietet keine Mittel dazu. Wenn der Leser nun einen geschriebenen Text verstehen will, so muß er für sich die nicht wiederzugebenden Sinneselemente rekonstruieren. Erinnerungsbilder aus der lebenden Sprache liefern ihm dabei die beiden vertrauten Systeme der Führtöne und der ideellen Satzmelodie, auf Grund deren sich eine instinktmäßige Umsetzung ins Sinnvolle vollzieht. Eine subjektive Ausdeutung der Schriftzeichen kann allerdings die vom Dichter gedachte Melodie verfehlen. Hier setzt das Problem der Interpretation ein. Als Möglichkeit, die stimmlich-melodischen Elemente eindeutig in ihrer Gebundenheit zu erfassen, benutzt Sievers eine vergleichende Massenuntersuchung verschiedener Leser. Auf diese Art kommt er zu einer typischen Melodisierung, jedoch scheint mir diese Me-

*) Robert Faesi, Rainer Maria Rilke, Amalthea-Verlag, Zürich.

thode nicht ganz sicher die Fehlerquellen zu offenbaren. Abseits von dieser rein philologischen Methode kommt Rilke zu einem schärfer pointierten Resultat. Seine Einstellung zum rein Phonetischen, dessen Wichtigkeit er zum Verständnis des Gedichtes besonders betont, geht klar aus einem Brief, den er am 19. 4. 1926 an Dieter Bassermann schrieb, hervor.
»Was mich überrascht, ist, die Sprech-Maschine fast ausschließlich als Wiedergeberin musikalischer Zusammenhänge gerühmt zu finden, so, als ob sie mit dem gesprochenen *Wort**) noch wenig beschäftigt sei. Und doch könnte sie, durch seine exakte Wiederholung, denjenigen, dessen Sache es ist, eine Rede oder ein Gedicht zu sprechen, ebenso strenge Kontrolldienste erweisen, wie das, auf seinem Gebiete, ähnlich, für den ausübenden Musiker geschieht. Die Sprechmaschine könnte ferner, im Dienste des dichterischen Wortes, dazu mitwirken, daß man zum *Lautlesen* des Gedichts (über dem allein sein ganzes Dasein sich herausstellt) eine neue geordnete Verpflichtung gewänne. Wie vielen Lesenden fehlt noch die wirkliche Beziehung zum Gedicht, weil sie im Stillen darüberhinlesen, seine besonderen Eigenschaften nur eben streifen, statt sie sich zu erwecken. Ich stelle mir (nach einigem Widerstreben) einen Lesenden vor, der, mit einem Gedichtbuch in der Hand, mitlesend, eine Sprechmaschine abhört, um von der *Existenz* des betreffenden Gedichts besser unterrichtet zu sein; das wäre dann gewiß kein »Kunst-Genuß«, aber ein sehr eindringlicher Unterricht, etwa wie gewisse Tabellen im Schulzimmer dem Auge ein sonst Unsichtbares in seinen Proportionen vorstellen und auftragen. Voraussetzung für eine solche Übung wäre allerdings, daß die Maschine das Tonbild der Versreihe durch den eigenen Mund des Dichters empfangen hätte, und nicht etwa auf dem Umweg über den Schauspieler. Im Gegenteil, dieses Lehrmittel wäre nicht ungeeignet, den Schauspieler als Interpreten von Gedichten (in welcher Anwendung er sich fast immer irrt und vergeht) unschädlich zu machen. Aufbewahrt in den Platten, bestände dann, jeweils aufrufbar, das Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur: ein beinah unvorstellbarer Werth! Aber freilich für unsereinen, dem bestimmte Offenbarungen aus ihrer unerhörten Einmaligkeit ihr Unbeschreiblichstes an Größe, Wehmut und Menschlichkeit zu gewinnen scheinen, wäre ein solches mechanisches Überleben der heimlichsten und reinsten Sprachgestalt fast unerträglich. Noch ist es (neben einer Noth) auch eine Stärke und ein Stolz unserer Seele, mit dem Einzigen und unwiederbringlich Vergehenden umzugehen.«
Rilke hat hier klar und eindeutig die Notwendigkeit des Phonetisch-Akustischen zum Verständnis des Gedichtes festgelegt. »Es war immer meine Meinung, daß irgend ein Gedicht, gerade infolge seiner extremen Natur, plötzlich ganz unmittelbar an technische Präzisionen heranreichen könne, sich gleichsam aus seinem Weltraum, wie reiner Thau, auf der Oberfläche eines Problems niederschlagend«, schreibt er an einer anderen Stelle. Die vom

*) Das Kursivgedruckte ist im Original bei Rilke unterstrichen.

Phonographen photographierte Wortmelodik ist die Garantie für letzte technische Präzision. Rilke betont aber ausdrücklich dabei, daß die Gefahr der Verfälschung durch einen Interpreten dabei ausgeschaltet sein müßte. Er wehrt sich gegen jegliches Hineingeheimnissen einer ihm fremden Auffassung, ähnlich wie *Igor Strawinskij* sich einmal äußerte in bezug auf Interpretation von Musik, als er die Glocken von St. Paul's Kathedrale zu London hörte. Er sagte dabei zu seinem Begleiter: »Das ist die idealste und einzige Möglichkeit, Musik richtig zu reproduzieren. Ein Mann zieht an einem Seil — das was am anderen Ende des Seiles geschieht, ist eigentlich nicht von Bedeutung, geht ihn nichts an. Er kann die Glocken nicht lauter oder leiser klingen lassen, er kann ihren Rhythmus nicht beeinflussen, ihren Ton nicht anschwellen oder ersterben lassen. Er hat nichts weiter zu tun, als an dem Seil zu ziehen, — den Rest besorgen die Glocken. Nicht in ihm klingt die Musik — sie lebt in den Glocken. Der Mann an dem Seil aber ist der Prototyp eines idealen Dirigenten«*).

Was der Dirigent bei Strawinskij, ist der Sprecher (Schauspieler) bei Rilke. Kongruent sind beide in dem authentischen Willen zu rein sachlicher Wiedergabe. Während Strawinskij im Verlauf jenes Gespräches dem Pianola den Vorzug gibt, »weil es die Wahrheit sagt«, berauscht sich Rilke an dem Bewußtsein, jeweils aufrufbar auf der Grammophonplatte ein Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur zu haben: »ein beinah unvorstellbarer Werth!« Dieser »unvorstellbare Werth« wäre zu realisieren gewesen. 1926 publizierte Dieter Bassermann auszugsweise diesen Brief im Juniheft der von ihm redigierten »Schallkiste« unter dem Titel »Eine Anregung«. Zwei Jahre vor Rilkes Tod! Obwohl die genannte Zeitschrift in der Grammophonindustrie verbreitet war, hat niemand aus diesen Kreisen es der Mühe wert gehalten, sich irgendwie zu rühren oder sich dafür einzusetzen. Grund? — Der »unvorstellbare Werth« war kein Geschäft. Man ist sich in diesen Kreisen der Möglichkeiten zur Erfüllung einer Kulturmission nicht bewußt. Die Ursache liegt auf der Hand. Die Leitung der Schallplattenfirmen ist ausschließlich in Händen von Industriellen, von Kaufleuten, nicht aber von schöpferischen, kunstverständigen Menschen. Alles rotiert um den saugenden Mittelpunkt: Profit und Rentabilität. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich wieder, wie sehr der hybride Machtwahn des »wirtschaftlichen Nutzens« ins Leere zielt.

Zu welch phantastischen Möglichkeiten man aber kommen kann, wenn man das Grammophon unter anderen Gesichtspunkten betrachtet, zeigt Rilke in seinem im »Inselschiff« publizierten Aufsatz »Urgeräusch«. Er erzählt, wie er als Schuljunge den Experimenten seines Physiklehrers gespannt folgte, der auf ganz primitive Weise einen Phonographen herstellte und die Tonwellen fixierte. Dieser Kindheitseindruck hat ihn nie mehr verlassen. Weniger war es der »aufbewahrte Klang«, den die Erinnerung konservierte, als vielmehr

*) Deutsche Allgemeine Zeitung v. 6. Januar 1928: Ein Gespräch mit Igor Strawinskij.

die in die Wachsplatte eingeritzten Zeichen. Dieser Tatsache verdankt sein Aufsatz das Entstehen. Während seiner ersten Pariser Zeit besuchte Rilke die anatomischen Vorlesungen an der Ecole des Beaux-arts. Er hatte sich einen Totenschädel erstanden, bei dessen Betrachtung sich ihm folgendes offenbarte: »In dem oft so eigentümlich wachen und auffordernden Lichte der Kerze war mir soeben die Kronennaht ganz auffallend sichtbar geworden, und schon wußte ich auch, woran sie mich erinnerte: an jene unvergessenen Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachsrolle eingeritzt worden war!

Und nun weiß ich nicht: ist es eine rhythmische Eigenheit meiner Einbildung, daß mir seither, oft in weiten Abständen von Jahren, immer wieder der Antrieb aufsteigt, aus dieser damals unvermittelt wahrgenommenen Ähnlichkeit den Absprung zu nehmen zu einer ganzen Reihe von unerhörten Versuchen? Ich gestehe sofort, daß ich die Lust dazu, so oft sie sich meldete, nie anders, als mit dem strengsten Mißtrauen behandelt habe, — bedarf es eines Beweises dafür, so liege er in dem Umstande, daß ich mich erst jetzt, wiederum mehr als anderthalb Jahrzehnte später, zu einer vorsichtigen Mitteilung entschließe. Auch habe ich zu Gunsten meines Einfalls mehr nicht anzuführen, als seine eigensinnige Wiederkehr, durch die er mich, ohne Zusammenhang mit meinen übrigen Beschäftigungen, bald hier, bald dort, in den unterschiedlichsten Verhältnissen überrascht hat.

Was wird mir nun immer wieder innerlich vorgeschlagen? Es ist dieses:

Die Kronennaht des Schädels (was zunächst zu untersuchen wäre) hat — nehmen wir's an — eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes —, gut: sprechen wir's nur aus: eben (z. B.) die Kronennaht wäre. — Was würde geschehen? — Ein Ton müßte entstehen, eine Tonfolge, eine Musik. . . .

Gefühle — welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht — ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte. . . .

Dieses für einen Augenblick hingestellt: was für irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschieben und auf die Probe stellen? Welchen Kontur nicht gewissermaßen auf diese Weise zu Ende ziehen, um ihn dann, verwandelt, in einem anderen Sinnbereich herandringen zu fühlen? . . .«

Über dasselbe Thema äußerte sich Rilke einige Jahre später in einem Brief an Dieter Bassermann:

»Warum sollte ich meine Schwäche nicht eingestehen für jene Notiz, in der ich, nach Jahren, niedergelegt hatte, was mir in einer gewissen unvergeßlichen

Intuition als nicht einmal so »phantastisch« erschienen war. Da das Wesen des Grammophons im graphischen Niederschlag von Tönen seinen Ursprung hat, warum sollte es nicht gelingen, Linien und Zeichnungen elementarischer Herkunft, die in der Natur vorkommen, in Klangerscheinungen zu verwandeln? Der so besondere Verlauf der Kronennaht, z. B., in Tiefendimension umgesetzt, sollte er nicht wirklich eine Art »Musik«*) aussenden? Und wäre es nicht ein Unerhörtes (und gleich darauf schon Hingenommenes), die zahllosen Namenszüge der Schöpfung, die im Skelett, im Gestein . . ., an tausend Stellen dauern, in ihren merkwürdigen Abwandlungen und Wendungen, zu . . . vertonen? Der Riß im Holz, der Gang eines Insekts: unser Auge ist geübt, sie zu verfolgen und festzustellen. Welches Geschenk an unser Gehör, gelänge es, dieses Zickzack (in dem der Zufall schließlich auch nur eine von Gesetzen gegründete Aktiengesellschaft darstellt) in auditive Ereignisse umzuwandeln!
Schon einmal, vor Jahren, vernahm ich, daß jemand meine im »Urgeräusch«-Aufsatz vorläufig abgelegten Anregungen zum Ausgangspunkt von technischen Versuchen zu machen gedächte; ob dies geschehen ist und mit welchem Ergebnis, ist mir nie bekannt geworden. Der Einfall ist mir indessen immer noch so merkwürdig, daß ich jedem Dank weiß, der eine Weile über ihm verweilen mag: selbst der Irrtum erweist sich ja so oft als Vorstufe einer kleinen Plattform, auf der sich dann fußen läßt.«

Das Problem der Klangbarmachung von der Natur gezeichneter Linien hat Rilke immer gefesselt und beschäftigt. Das geht aus dem Eingang dieses an Bassermann gerichteten Briefes hervor, der ihn um die Erlaubnis zum Abdruck des »Urgeräusches« gebeten hatte, und dem dieser die eben zitierte Briefstelle folgen zu lassen gedachte. Rilke äußert sich da:

»Ich hätte nichts gegen ihren Abdruck in dieser Form einzuwenden. Höchstens dies: es stört ein wenig mein Sprachgehör, eine Briefstelle, die naturgemäß von anderer Wichtigkeit ist, unmittelbar ergänzend, an den älteren Aufsatz angeschlossen zu fühlen. Mir wäre es lieber, wenn Sie durch einige Punkte das Unabgeschlossensein der dem Inselschiff entnommenen Prosa andeuten wollten, um die Stelle aus meinem Brief an Sie, sichtbarer unterschieden, nach betonterem Absatz, dem vorhergehenden Text anzuhängen. In solcher Typographierung ergänzte sie ihn sogar noch besser, indem der Abstand kenntlich würde, der eine nun schon wieder Jahre zurückliegende Aufzeichnung abtrennt von meiner genau heutigen, immer noch gleichgerichteten Einstellung zu ihr. Dadurch wird die eigenthümliche Verfolgung, kraft deren dieser Einfall mich gewissermaßen immer wieder einholt, noch augenfälliger.«

Die letzte und tiefste Grundlage von Rilkes Schaffen ist hier bloßgelegt, deren Komponenten Schauen und Kontemplation sind. Für ihn trifft in vollstem

*) Rilkes Stellung zur Musik werde ich in einem späteren Artikel behandeln.

Maße zu, was der Maler Paul Klee einmal sagte: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.« Es ist eine Beschreibung auf Basis der relativierenden Erkenntnis des Absoluten. Die Sphäre des Geschehens ist in Relation zu mystischer Indentität gebracht.

BEWUSSTE UND UNBEWUSSTE MELODIEBENUTZUNG

EIN BEITRAG ZUR FRAGE DES »RECHTS AN DER MELODIE«

VON

FR. PAULI-BERLIN

Die Anregung zu der gezeichneten Stellungnahme entnahm Verfasser den Beratungen über eine Reform des Urheberrechts, denen er auf Seiten der Komponisten beizuwohnen Gelegenheit hatte.

Im Dezemberheft dieser Zeitschrift veröffentlichte R. Hennig, Düsseldorf-Oberkassel, einen Aufsatz über zum Teil weniger bekannte Fälle einer Übereinstimmung zweier Melodien, in denen er nach Lage des Einzelfalles die Annahme eines »bewußten Plagiats« ausschließen zu müssen glaubt. Das mag man für die angeführten Beispiele, deren Zahl sich mühelos verdoppeln lassen könnte*), ohne Bedenken annehmen, — wohl aber erhebt sich bei der zum Teil überraschenden Übereinstimmung der Melodien und Motive die Frage, wie weit dem Tonsetzer überhaupt ein Recht an »seiner Melodie« zusteht und wie weit er anderseits die Melodien anderer Komponisten unberührt lassen muß. Vorweggenommen sei, daß es »ein unbewußtes Plagiat« begrifflich nicht gibt. Der Begriff des Plagiats umfaßt objektiv das Merkmal einer stofflichen Übereinstimmung der beiden Melodien und subjektiv das Bewußtsein des Komponisten, eine mit einer andern übereinstimmende Melodie zu benutzen, und zwar mit der Tendenz einer gewissen »ungerechtfertigten Bereicherung« an fremdem Geistesgut.

Wo der fremde Ursprung der Melodie vom Autor offen erkennbar gemacht wird, — man denke z. B. an Norens »Kaleidoscop« oder beliebige Variationenwerke über ein fremdes Thema — kann von Plagiat keine Rede sein. Alle von Hennig angeführten Beispiele fallen nicht unter diese Kategorie. Sie gehören vielmehr in das unübersehbar große und fast unbegrenzbare Gebiet der Beispiele, bei denen nur das objektive Merkmal des Plagiats, — stoffliche Übereinstimmung — vorliegt. Hierhin gehören zufällige Übereinstimmungen, Reminiszenzen, Zitate und das bewußte Schaffen unter Zugrundelegung einer fremden Melodie.

*) Das vom Verfasser angeführte Eroica-Thema stimmt übrigens nicht nur mit dem Thema aus Mozarts »Bastien und Bastienne«, sondern ebensosehr — worauf Toch in seiner Melodielehre hinweist — mit einem Thema von Pallavicino: »La Gerusalemme liberata« überein.

Und hier zeigt sich das künstlerische Schaffen von einer rätselhaften Seite. Es gibt Fälle von nachweisbar zufälliger Übereinstimmung, die außerordentlich überraschen. Gerade auf dem Gebiet des impressionistischen Schaffens liegt das »Plagiat« sozusagen in der Luft. Und es wäre eine lohnende Aufgabe, einmal zu untersuchen, inwieweit eine gewisse Zwangläufigkeit in der melodischen Formung sich aus der Projizierung des Außermusikalischen ins Melodische unvermeidbar ergibt.
Ist hier die Übereinstimmung begründet in der Art des Schaffens auf einem bestimmten Gebiet, so ergibt sie sich bei den musikalischen Reminiszenzen aus einer gewissen Zeit-, Inhalts- und Formgebundenheit des musikalischen Schaffens überhaupt. Zitate und bewußte Zugrundelegung einer fremden Melodie unterscheiden sich nicht wesentlich voneinander. In einem Fall ist dem fremden Element ein geringerer, im anderen ein größerer Einfluß auf die Haltung und Gestaltung des Gesamtwerks zugebilligt.
In allen diesen Fällen erweist sich die Schwierigkeit einer genügend engen und ausreichend weiten Umgrenzung des Melodiebegriffs als fast unüberwindliches Hindernis für eine endgültige und einwandfreie Beurteilung der möglichen Fälle. Melodie ist eben mehr als die Summe der einzelnen Töne, aufgereiht an der Schnur eines bestimmten Rhythmus, sie ist »strömende Kraft«, »kinetische Energie«, »Was Melodie ist, liegt im Blut — definieren kann man's nie«, sagt Max Reger.
Anderseits ist es nur die Melodie, die Gegenstand eines Plagiats wie auch einer unbewußten Übereinstimmung sein kann. Harmonie und Rhythmus taugen nicht zu dieser Rolle. Auf literarischem Gebiet entspricht ihr das »Motiv« in bestimmtem Sinne, ebenso auf dem Gebiet der bildenden Kunst; die Tanzkunst kennt eine bestimmte »Bewegungsfolge«. Alles dies ist der fast irreale Stoff der Kunst, der allen Schaffenden unbestritten zur Verfügung stehen muß. Wie sehr sie für das Gebiet der Musik an diesen Stoff gebunden sind, zeigen die im Dezemberheft der »Musik« angeführten Beispiele. Zwar enthält die Melodie ein Mehr gegenüber dem Motiv des literarischen Schaffens, sie trägt an sich eine viel weitergehende Formung von der Hand des Komponisten. Eine Loslösung aus diesem Gewande ließen sie in ein Nichts zerfallen, während das literarische Motiv, ganz von der Form einer bestimmten Gestaltung losgelöst, für sich bestehen bleibt und sich jedem zur neuen Formung anbietet.
Wie das literarische Motiv, so ist auch die Melodie im weitesten Sinne für das künstlerische Schaffen freizugeben. Diese Forderung entspringt dem Grundsatz, die schöpferische Tätigkeit des Künstlers nach Möglichkeit von einengenden Fesseln freizuhalten. Das deutsche Urheberrechtsgesetz verbietet allerdings jede Benutzung einer geschützten Melodie, wenn sie erkennbar einem Tonwerk entnommen und einem neuen Werk zugrundegelegt wird. Diese Bestimmung entspricht weder rechtlichen noch künstlerischen Erfor-

dernissen. Die allgemeinen Rechtsgrundsätze in Verbindung mit einem genügend ausgebauten »Droit moral« des Urhebers schützen auch seine Melodie ausreichend. Unter der Herrschaft einer solch engen und kunstfeindlichen Bestimmung hätte Beethoven seine Diabelli-Variationen nicht komponieren dürfen, und sie nimmt heute noch selbst dem Komponisten das Recht, seine eigene Melodie späterhin wieder zu benutzen, falls er das »Recht an der Melodie«, wie es sehr häufig geschieht, auf einen Rechtsnachfolger weiter übertragen hat. Unter diesen Umständen würde die Komposition von Schuberts nachgelassenem d-moll-Streichquartett eine Urheberrechtsverletzung sein, denn einem Teil dieses Quartetts ist Schuberts Lied »Der Tod und das Mädchen« zugrundegelegt. Fälle der Art sind recht zahlreich. Sie beweisen deutlich, wie veraltet die Melodieschutzbestimmung ist. Vielmehr sollte man endlich eine ausreichende gesetzliche Handhabe finden, Werke, die von allgemeiner Bedeutung für die Kunst und das Kulturleben unseres Volkes sind, vor Minderung und Mißachtung ihres künstlerischen Wertes selbst nach Ablauf der Schutzfrist zu schützen. Das Gesetz verbietet eine noch so wertvolle Variation über ein fremdes Thema ohne Einwilligung des Komponisten oder seines Rechtsnachfolgers, gestattet aber eine noch so schlechte Parodie, die eine von den ernsten Gefühlen breiter Volksschichten getragene Melodie zur Grimasse verzerrt.

Die Ansicht, daß man die Melodie in gewissem Sinne freigeben müsse, mag zuerst befremdlich erscheinen. Aber sie ist eben keine »Sache«, an der man ein unbeschränktes Eigentum besitzt. Denn sie erwächst wie alle Kunst aus einem Boden, den Generationen vorbereitet haben. Von der Summe dieser Vorbereitungsarbeit zehrt auch unbewußt der Künstler. Deshalb genießt die soziale Gemeinschaft, der er angehört, gewisse Rechte an dem Ergebnis seines Schaffens. Ähnliche Rechte stehen auch ihm selbst zu an den Ergebnissen der künstlerischen Produktivität seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Dies alles im Interesse einer weiteren Verwirklichung der Förderung von Kunst und Kultur. Der Gedanke dieser Sozialgebundenheit des künstlerischen Schaffens begründet ja auch den Ablauf einer gewissen Schutzfrist für die Werke der Kunst.

Eine Begrenzung der Melodiefreiheit muß aber darin liegen, daß die Benutzung zur Schaffung eines neuen, selbständigen Werks führen muß, und daß das neuentstehende Werk weder künstlerisch noch wirtschaftlich dem Originalautor zum Schaden gereicht. Sein *moralisches Recht*, der Schutz der in seinem Werk sich äußernden Persönlichkeit hat sogar unabhängig zu sein von dem Ablauf einer jeden Schutzfrist. Die Integrität des künstlerischen Ausdrucks muß gewahrt bleiben für alle Zeiten, und so kommen wir trotz weitgehender Freiheit in der Benutzung der Melodie zu einem *ewigen Schutz der Melodie*, der eines Kulturvolkes würdig ist.

DIE »KALTE ARIE« IN MOZARTS MESSIAS-BEARBEITUNG

VON

REINHOLD BERNHARDT-LEIPZIG

Nach seiner Rückkehr nach Wien im November 1777 schied Baron van Swieten definitiv aus dem diplomatischen Dienst aus, dem er sich seit dem Abschluß seiner juristischen Studien gewidmet hatte. Er übernahm als Präses die Leitung der Hofbibliothek und der Studienkommission, beides Ämter, die zuvor sein Vater, der kaiserliche Leibarzt und Universitätsprofessor Gerhard van Swieten (1700—1772) mit großem Erfolg bekleidet hatte. Der Ruf einer bedeutenden Gelehrsamkeit auf literarischem und musikalischem Gebiet war ihm vorausgegangen, ein großes Einkommen und ein stattliches Privatvermögen unterstützten sein Ansehen und gaben seinen privaten Kunstbestrebungen den nötigen Rückhalt. Seine musikalische Schulung und seine Kunstanschauungen wurzelten in der Berliner Schule, das Wiener Musikleben, so wie er es nun antraf, erschien ihm stark einseitig und reformbedürftig. Abgesehen von seinen Klavierstudien scheint er sich früh mit Theorie und Komposition beschäftigt zu haben. So komponierte er 1769 einige Arien zu Favart's Rosière de Salency, später eine Reihe von Sinfonien für kleine Besetzung, von denen Breitkopf in Leipzig fünf in seinem Catalogo delle Sinfonie (1777 und 1784) anzeigte und abschriftlich vertrieb. Sie haben (bei den Liebhabern wenigstens) Anklang gefunden und wurden in Berlin bei Nikolai, in Leipzig 1779 von Hiller, in Wien u. a. 1782 unter Mozart im Augarten aufgeführt. Von der zweiten Serie (1784) sind 2 Sinfonien in Schwerin und Wien (Musikfreunde) erhalten. Sie sind indessen nicht, wie zu erwarten, im strengen Stil komponiert, sondern gehören dem Typ der italienischen Sinfonie an. Eine Dissertation, mit der er 1773 in Leyden promoviert haben soll, stammt von einem Medizin studierenden Verwandten und hat nichts mit ihm zu tun. Wichtig für seine spätere Tätigkeit*) wurde sein Verkehr in Berlin (1771—77). Hier scheint er bei Kirnberger Unterricht genommen zu haben, er wurde ein leidenschaftlicher Bachverehrer, bestellt 6 Sinfonien bei Em. Bach und abonnierte auf alle seine Werke; ebenso war er für Friedemann Bachs Kompositionen und die Werke Hasses und Grauns eingenommen. Die Konzerte beim Prinzen Heinrich machten ihn mit Haydns Instrumentalwerken bekannt, bei der Prinzessin Amalie hörte er Oratorien von Graun, Hasse, Emanuel Bach und Händel, dessen Stil ihm aus einem längeren Aufenthalt in England (1769) geläufig war. In der Klaviermusik blieben zeitlebens Bach und seine Söhne sowie Händel seine Lieblinge; als Kompositionsform stand ihm am höchsten die Fuge. Die in Berlin empfangenen Anregungen und Eindrücke begann

*) Eine ausführliche biographische Würdigung wird im »Bär«-Jahrbuch 1929 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erscheinen.

Swieten nunmehr in systematisch betriebenen Studien und einer erstaunlichen Konsequenz zu vertiefen. Sein Gehalt von 8000 Gulden (Mozart bezog als Hofkompositeur 800!) ermöglichte ihm große Ausgaben für seine Liebhaberei und nicht zuletzt eine rasche Vermehrung seiner Bibliothek. Er erwarb nicht nur Händels und Bachs Werke in Drucken und Abschriften, sondern auch Werke lebender Komponisten, Em. Bach, Haydn, Mozart, womöglich im Autograph, wie die Berichte Aug. Griesingers neuerdings ergeben haben. Abgesehen von der Teilnahme an den Privatzirkeln der Grafen Thun, Keeß u. a., hielt er sich ein Streichquartett (auch -Trio), dem Starzer und Kohaut angehörten. Später erweiterte er seinen Kreis und holte sich Teyber, Weigl und vor allem Mozart heran, worauf sich allmählich ein regelrechter Studienkreis entwickelte. Zunächst kamen Fugen in jeglicher Besetzung zum Vortrag (Mozart und Haydn bearbeiteten in seinem Auftrag Klavierfugen für Streichtrio und Quartett), daraufhin folgte ein Händeloratorium, das am Flügel an Hand der Partitur (Edition Arnold) unter seiner Direktion vorgenommen wurde. Swieten selbst sang die Diskantstimme, Mozart Alt, Starzer Tenor, Teyber Baß, am Cembalo saß erst Mozart, später der junge Weigl. Der Kreis kam regelmäßig Sonntags von 11 bis 1 Uhr in Swietens Wohnung zusammen. In diesen Sonntagsmusiken wurden die späteren Aufführungen vorbereitet. Swieten stellte den Mitwirkenden seine Partituren und Bücher zur Verfügung und dürfte sie auch anderweitig entschädigt haben. Das später verbreitete Gerücht von seinem Geiz kann im bisherigen Umfang vor dem heutigen Tatbestand nicht bestehen. Swieten war als Diplomat gewohnt, die Form zu wahren, und hat auch pekuniär stets eine mittlere Linie eingehalten. Für sein kühles Verhalten gegenüber Mozart sind persönliche Gesichtspunkte maßgebend, die im gesellschaftlichen Auftreten und den Familienverhältnissen begründet liegen.

Mitte der achtziger Jahre trat Swieten vor einen größeren Kreis mit seinen Reformplänen, die darauf abzielten, das Interesse des Adels auf die großen Oratorien Händels hinzulenken. Auf sein Betreiben war 1774 unter Starzer Judas Maccabäus aufgeführt und 1779 in den Sozietätskonzerten wiederholt worden. Doch waren diese Aufführungen mangelhaft und fanden wenig Anklang, besonders wegen der zu dünn empfundenen Instrumentation, die dem seit dem Eindringen der Mannheimer Schule erheblich gewandelten Klangideal nicht mehr entsprechen wollte. Swieten hat diese Erfahrungen bei seinen Aufführungen berücksichtigt, das heißt sich zu völligen Neubearbeitungen entschlossen. Die Konzerte setzten im Herbst 1786 mit der Aufführung des Judas Maccabäus ein; Bearbeitung und Direktion waren Starzer übertragen, am Cembalo saß Mozart. Der Mangel einer Konzertorgel gab die Veranlassung zur »Vermehrung« der Instrumentation, wie sie übrigens nach Schölchers Angabe*)

*) The life of Handel 1857, p. 138/39, wo u. a. Händels spätere Instrumentalbesetzung zu Chor 31 mitgeteilt wird.

auch von Händel selbst gelegentlich vorgenommen wurde. Ihren Anteil übernahm nun ein Bläserensemble, das hauptsächlich die Vokalsätze zu stützen hatte. Wahrscheinlich war Mozart beratend dabei beteiligt, auf jeden Fall hat er diese grundsätzliche Einstellung übernommen, als er 1787 nach Starzers Tod mit der Bearbeitung und Direktion der Aufführungen betraut wurde. Zur Bestreitung der sehr erheblichen Kosten hatte Swieten um 1785 die »Gesellschaft der Associierten« begründet, deren (6) Mitglieder dem Hochadel angehörten, er selbst bezeichnet sich als »Sekretär«. Die Proben fanden in seiner Privatwohnung statt, die Konzerte im großen Saal der Hofbibliothek, oder in den Palais der Mitglieder (Schwarzenberg, Esterhazy, Lobkowitz). Bei dieser Gelegenheit war die »steife Exzellenz« wie umgewandelt. Übereinstimmend wird von Zeitgenossen berichtet, daß dem Baron kein Opfer an Zeit und Geld zuviel war. Er entwickelte eine außergewöhnliche Energie, leitete persönlich die Vorproben und studierte die Solisten ein, ganz abgesehen von der Beschaffung des Aufführungsmaterials. Welch ein erstaunliches Maß von Arbeit bei diesen Bearbeitungen zu bewältigen war, hat neuerdings die Untersuchung des Materials für die Messiasaufführungen ergeben, das im Archiv Lobkowitz in Raudnitz aufgefunden wurde.

Im November 1788 war »Acis und Galathea« unter Mozarts Direktion mit großem Erfolg aufgeführt worden. Aus dem Zustand der Originalpartitur zu schließen, waren hier nicht entfernt die Schwierigkeiten vorhanden, die sich bei der Bearbeitung des »Messias« ergaben. Die Textbearbeitung erledigte stets Swieten selbst. Im Juli 1789 bereits ließ er sich aus Hamburg die Übersetzung von Klopstock und Ebeling besorgen, die für Ph. Em. Bachs Aufführung (31. 12. 1775) geschaffen worden war. Für die musikalische Redaktion wurde die englische Partiturausgabe von 1767 (Randall and Abell) zu Grunde gelegt, die Händels verschiedene Versionen enthielt. Die Auslassungen und instrumentalen Ergänzungen wurden im engsten Kreis und zunächst in großen Zügen festgelegt, worauf die Kopisten für Mozarts Direktionspartitur die Auszüge in bestimmter Form zu liefern hatten. Unverändert wurden aus der englischen Partitur nur der Chor- und Streicherpart übernommen. Für die Übertragung der Bläserstimmen erfolgten besondere Anweisungen, ebenso bezüglich des Umfangs der Leersysteme, in die Mozart seine ergänzenden Instrumentalstimmen notierte.
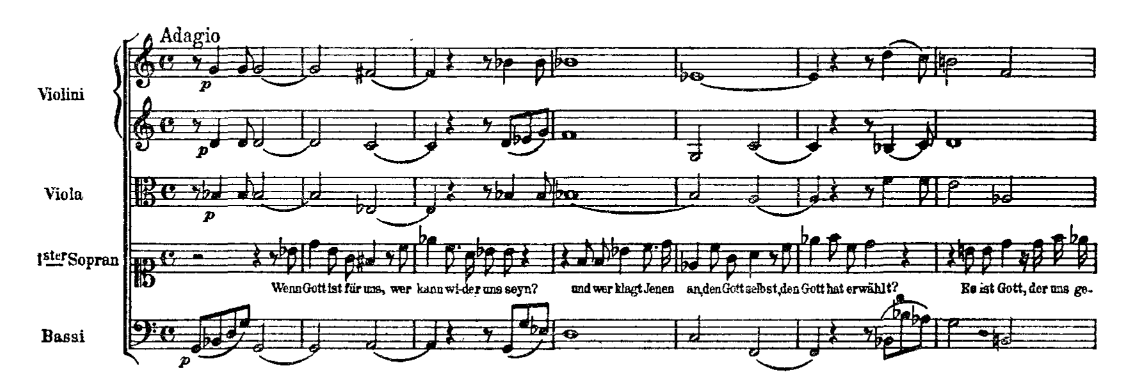
Die allgemeinen Gesichtspunkte bei der Bearbeitung waren nach Swieten*) folgende: »Der Mangel des freieren Gebrauchs der Blasinstrumente« war durch »vermehrte Instrumentation« zu beheben. Für die Solosätze, die nur obligat ohne Unterstützung durch Instrumente vorlagen, und daher den Sängern Schwierigkeiten bereiteten, sollte eine instrumentale Basis neu geschaffen werden. Bei den Arien mit Violine und Baß, die vielfach als zu lang und einförmig empfunden worden waren, sollten Kürzungen und instrumentale

*) Nach der auf Swietens Angaben beruhenden Voranzeige: Allg. mus. Zeitg., Bd. 5, Intellig. Bl. IV.
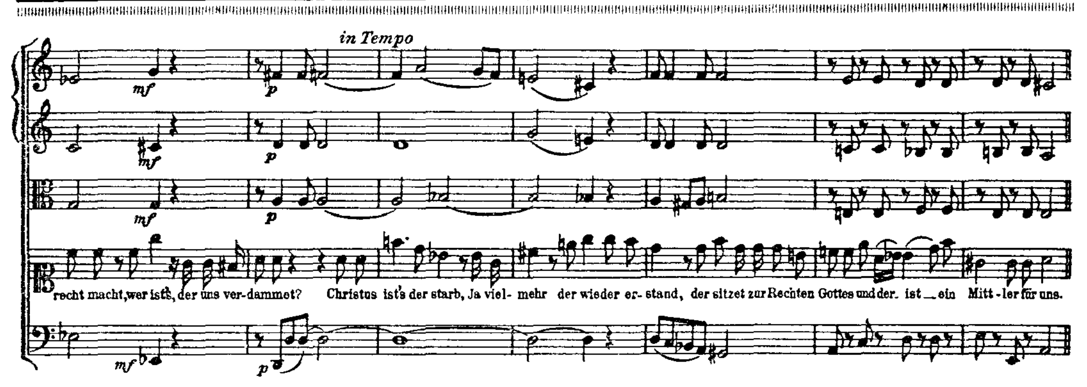
Ergänzungen »der fortgeschrittenen Kultur der Instrumente und des Geschmackes« Rechnung tragen. Zu der ganzen Bearbeitungsfrage hat bereits Abert*) im einzelnen sachlich Stellung genommen, doch ist bei seinen kritischen Erwägungen in Ermanglung der jetzigen Quellen die Person Swietens außer acht gelassen. Wir wissen heute, daß der Baron nicht nur Mozarts Arbeit bezahlt hat, sondern daß ihm persönlich ein starker Anteil auch an der musikalischen Bearbeitung zukommt. Er fühlte sich als »Kenner« so sicher, daß er seinen musikalischen Mitarbeitern direkte Vorschriften gab und dabei seinen Willen durchsetzte. Einzelheiten haben Bobstibers**) Haydnforschungen zur Genüge ergeben. Auf Swieten gehen beim Messias die tonmalerischen Effekte (Arie 11) und die Abstriche zurück, die übrigens gering sind und hauptsächlich Teil III betreffen. Das aufgefundene Autograph***) der Partitur und die Stimmbücher geben in den zahlreich notierten Korrekturen von Swietens und Mozarts Hand ein Bild von den erheblichen Schwierigkeiten, die bei den Vorproben (Januar bis März 1789) sich ergeben hatten. Nach Nissens Angaben hat Mozart über die Einzelheiten oft mit Swieten korrespondiert, von den Briefen hat sich nur nachstehendes Fragment erhalten:

»Ihr Gedanke, den Text der Kalten Arie in ein Recitativ zu bringen, ist vortrefflich, und in der Ungewißheit, ob Sie wohl die Worte zurückbehalten haben, schicke ich Ihnen sie abgeschrieben. Wer Händel so feyerlich und so geschmackvoll kleiden kann, daß er einerseits auch den Modegecken gefällt, und andrerseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeigt, der hat seinen Werth gefühlt, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdruckes gelangt, und kann und wird sicher daraus schöpfen. So sehe ich dasjenige an, was Sie leisteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu sprechen, sondern nur von dem Wunsche, das Recitativ bald zu erhalten.« (Fragment des Briefes vom 21. März 1789.)

Das von Mozart nachgetragene Rezitativ kann nunmehr mitgeteilt werden. Bei der Drucklegung der Partitur im Frühjahr 1803 wurde es nachweisbar von den Bearbeitern Fr. Rochlitz und A. E. Müller unterschlagen und das betreffende Blatt aus der Kopie (Druckvorlage) entfernt.



*) W. A. Mozart, Bd. 2 S. 620f.
**) Jos. Haydn, Bd. 3 S. 364f.
***) Die Stimmen sind völlig erhalten, von der Partitur fehlt noch Teil I und II, die früher vorhanden waren; hierfür kann die Kopie im Archiv Breitkopf & Härtel eintreten.



An seine Stelle trat die ursprüngliche*) Arie (Nr. 50) aber in Hiller's Bearbeitung, ein Vorgang, den Rochlitz**) brieflich erwähnt hat. Auch die Angriffe gegen die Bearbeitung der Baßarie 46 »es schallt die Posaune« erfahren eine neue Beleuchtung. In der Original-Partitur steht die ursprüngliche Fassung Händels; in zweimaliger Redaktion wurde schließlich der aus dem Druck bekannte Umfang festgelegt. Auf die Bearbeitung des späteren Anhängsels, das die Kopisten bereits mit einigen Leersystemen übertragen hatten, wurde mit Recht verzichtet und die Blätter anschließend zusammen mit denjenigen der Arie 50 entfernt, die bei der Probe als »kalt« empfunden worden war und nun durch das Recitativ ersetzt wurde.

Bei den Aufführungen wirkten Mitglieder aus der Hofkapelle und dem Opernorchester zusammen mit Dilettanten; dem 80 Mann starken Instrumentalkörper stand indessen ein Chor von nur 30 Personen gegenüber, was die Wirkung sehr beeinträchtigte. Am Cembalo saß Weigl oder Umlauff, die Direktion Mozarts erfolgte von einem zweiten Cembalo aus. Als Solisten sind Aloysia Lange, Antonie Flamm, Valentin Adamberger, Mathias Rathmayer und Ignaz Saal auf den Stimmbüchern genannt. Die Hauptprobe fand im Saal der Hofbibliothek, die Aufführung bei Johann Esterhazy am 7. April 1789 statt. Seinem Ziel, die Wiener Kreise für Händels Oratorien***) zu gewinnen, ist Swieten mit dieser Aufführung ein großes Stück nähergekommen. Wie andern Orts fand auch in Wien gerade der Messias besonderen Anklang. Nach Mozarts Tod schließen die Aufführungen mit derjenigen des Requiems. Später stellte Swieten seine Bearbeitungen zur Drucklegung unentgeltlich zur Verfügung, beginnend mit dem Messias, um das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit weitesten Kreisen bekannt zu machen. Den Druck hat er nicht mehr erlebt, ebensowenig die schmählichen Angriffe, die sich Rochlitz in einer anonymen Rezension gegenüber Mozarts Arbeit erlaubte. In Wien wurden 1806—1811 an

*) Die Zitate beziehen sich auf die Partitur von Peters.

**) Das gesamte historische und archivalische Quellenmaterial ist im 1. Heft des 12. Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft mitgeteilt worden (S. 21f.).

***) Mozart bearbeitete außerdem das »Alexanderfest« und die »Kl. Cäcilienode«. Die Bearbeitungen von »Athalia« und »Wahl des Herakles« sind noch nicht untersucht; Swieten selbst kommt nicht in Frage.

den Fasten abwechslungsweise Alexanderfest und Messias mit großem Erfolg aufgeführt, bis 1812 unter Mosels Leitung Aufführungen größeren Stils im Zusammenhang mit der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde einsetzten. Am 16. Oktober 1814 wurde in dem mit blauer Seide ausgeschlagenen, von 5000 Kerzen in silbernen Hängeleuchtern festlich erstrahlenden Barockraum der K. K. Winter-Reitschule vor den ordenbesäten Teilnehmern am Europäischen Fürstenkongreß Händels Samson aufgeführt. Im Orchester zählte man gegen 600, beim Chor mehr als 300 Mitwirkende. Ein halbes Jahr später folgte der Messias gleichsam als Auftakt für die nun mit Macht im ganzen Reiche einsetzende deutsche Händel-Bewegung.

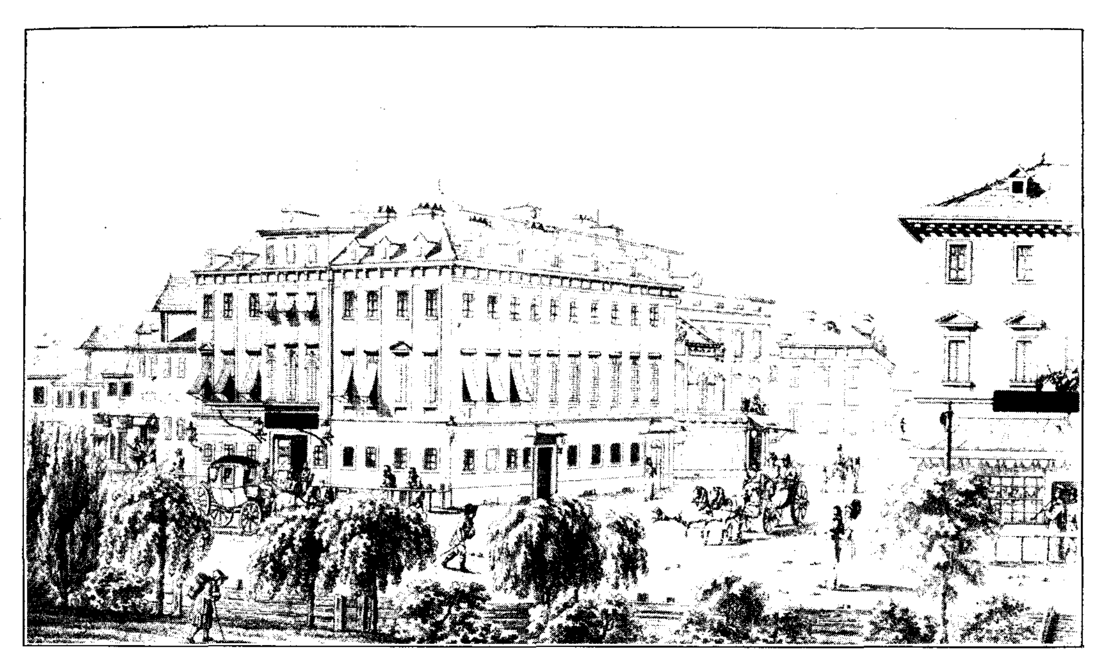
ANMERKUNGEN ZU MEINER OPER »MAHAGONNY«

VON

KURT WEILL-BERLIN

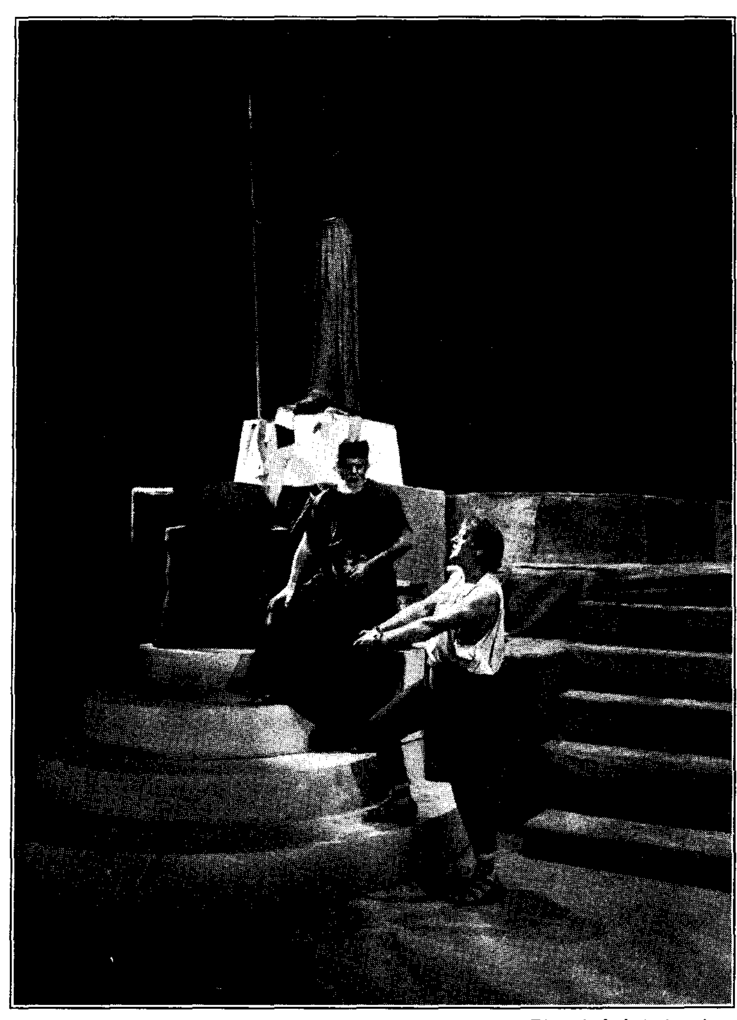
Unserm Ersuchen um einige einführende Worte in seine neugestaltete Oper, die in der zweiten Märzwoche an sechs deutschen Bühnen aufgeführt wird, hat der Komponist mit folgenden Hinweisen entsprochen. Die Schriftleitung.

Schon bei meiner ersten Begegnung mit *Brecht* im Frühjahr 1927 tauchte in einem Gespräch über Möglichkeiten der Oper das Wort »Mahagonny« auf und mit ihm die Vorstellung einer »Paradiesstadt«. Um diese Idee, die mich sofort gefangennahm, weiterzutreiben, und um den musikalischen Stil, der mir dafür vorschwebte, einmal auszuprobieren, komponierte ich zunächst die fünf Mahagonny-Gesänge aus Brechts »Hauspostille« und faßte sie zu einer kleinen dramatischen Form zusammen, einem »Songspiel«, das im Sommer 1927 in Baden-Baden aufgeführt wurde. Dieses Baden-Badener »Mahagonny« ist also nichts anderes als eine Stil-Studie zu dem Opernwerk, das, bereits begonnen, nun, nachdem der Stil erprobt war, fortgesetzt wurde. Fast ein Jahr lang arbeiteten Brecht und ich gemeinsam an dem Textbuch der Oper. Die Partitur wurde im November 1929 abgeschlossen.
Die Gattung »Song«, die in dem Baden-Badener Stück begründet und in späteren Arbeiten (Dreigroschenoper, Berliner Requiem, Happy end) weitergeführt wurde, konnte natürlich nicht allein eine abendfüllende Oper bestreiten. Es mußten andere, größere Formen hinzukommen. Aber immer mußte der einfache, balladeske Grundstil gewahrt bleiben.
Der Inhalt dieser Oper ist die Geschichte einer Stadt, ihre Entstehung, ihre ersten Krisen, dann der entscheidende Wendepunkt in ihrer Entwicklung, ihre glanzvolle Zeit und ihr Niedergang. Es sind »Sittenbilder aus unserer



Das Theater an der Wien. Unbekannter kolorierter Stich (1810). Im zweiten Stock dieses 1801 errichteten Gebäudes lebte Beethoven in den Jahren 1803 bis 1805 in einer ihm von Schikaneder überlassenen Wohnung. Hier arbeitete er an »Vestas Feuer« und am »Fidelio«. Im Theater selbst kamen 1805 »Vestas Feuer« (von Weigl) und »Fidelio« zur Uraufführung

In diesem heute der Wiener Nationalbibliothek gehörigen großen Saal, einem der schönsten Barockräume Europas, fanden die von Mozart dirigierten Händel-Aufführungen statt. (Aus Hans Sedlmayr: Fischer von Erlach d. Ä. München, R. Piper & Co.)



Pieperhof, Leipzig, phot.

Szenenbild der Uraufführung von Ernst Krenek: Leben des Orest
Aristobulos: Adolf Vogel, Orest: K. A. Neumann
Bühnenbild von Oskar Strnad
Regie: Walther Brügmann. Dirigent: Gustav Brecher

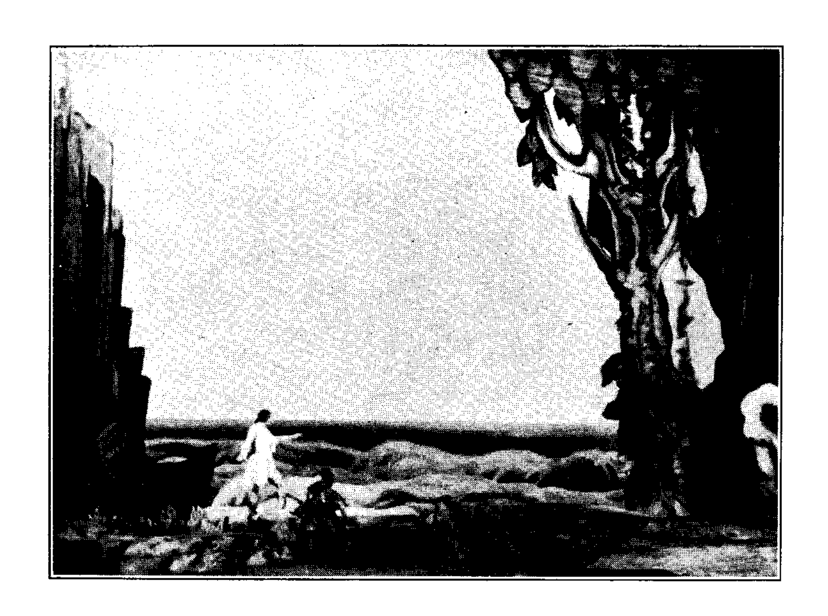
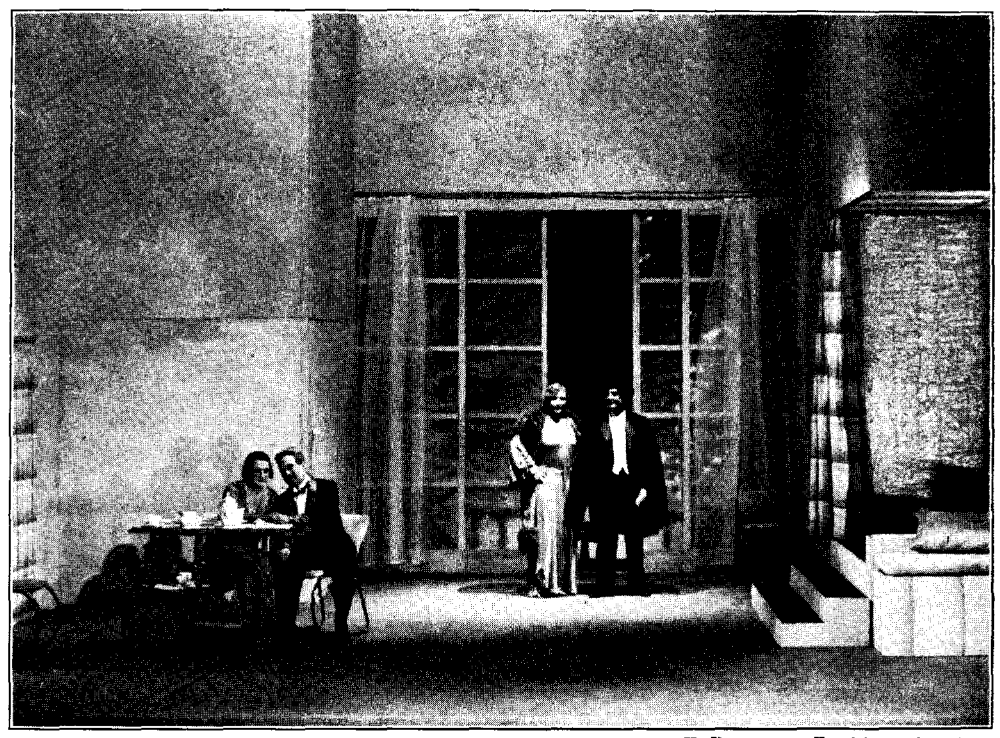




Photo Christine Fritz, Köln

Bühnen- und Szenenbild der Uraufführung von Walter Braunfels: Galatea
Acis und Cyklop — Galatea und Faune
Bühnenbild von Egon Wilden (Düsseldorf)
Regie: Max Hofmüller. Dirigent: Eugen Szenkar



K. Bauermann, Frankfurt a. M., phot.

Bühnenbild der Uraufführung von Arnold Schönberg: Von heute auf morgen
Regie: Herbert Graf. Dirigent: Hans Wilhelm Steinberg

Zeit«, auf eine vergrößerte Ebene projiziert. Diesem Inhalt entsprechend konnte hier die reinste Form des epischen Theaters gewählt werden, die auch die reinste Form des musikalischen Theaters ist. Es ist eine Folge von 21 abgeschlossenen musikalischen Formen. Jede dieser Formen ist eine geschlossene Szene, und jede wird durch eine Überschrift in erzählender Form eingeleitet. Die Musik ist hier also nicht mehr handlungstreibendes Element, sie setzt da ein, wo Zustände erreicht sind. Daher ist das Textbuch von Anfang an so angelegt, daß es eine Aneinanderreihung von Zuständen darstellt, die erst in ihrem musikalisch fixierten, dynamischen Ablauf eine dramatische Form ergeben.

URAUFFÜHRUNGEN

ZWEI NEUE KRENEK-WERKE

URAUFFÜHRUNG IN LEIPZIG

VON ADOLF ABER

Leben des Orest

Es wird gut sein, sich angesichts dieses jüngsten Werkes eines im Mittelpunkt der Diskussion stehenden Komponisten unserer Zeit einer geschichtlichen Tatsache zu erinnern: Die Gattung der Oper trat ins Leben, nicht etwa als ein rein musikalisches Kunstwerk, sondern als der Versuch, das antike Drama wieder lebendig zu machen. Diese Entstehungsgeschichte der Gattung hat es mit sich gebracht, daß sie fast zwei Jahrhunderte hindurch vorwiegend Stoffe aus der antiken Mythologie bevorzugte. Antike und Oper, das waren zwei Pole, die sich in der Werdezeit der Gattung immer wieder und wieder berührten. Dabei ergab es sich mit Notwendigkeit, daß das Gesicht der Antike sich in diesem Opernspiegel fortwährend wandelte. Die Menschen der Renaissancezeit schlüpften ebenso ungezwungen in ein antikes Gewand, wie es die genußfreudigen Angehörigen des Barockzeitalters taten oder etwa die aalglatten Vertreter des ancien régime in Frankreich oder schließlich sogar die Gewaltmenschen der französischen Revolution. Erst mit der Wende des 19. Jahrhunderts werden mythologische Stoffe in der Oper seltener und seltener, die jeweilige Gegenwart fordert auch stofflich in der Oper ihre Rechte, bis hin zu der Richtung des Verismus, die ihre Stoffe ohne Bedenken von der Straße her nimmt. Das Bedenkliche dieser Entwicklung liegt in der zunehmenden menschlichen Verkleinerung der handelnden Personen, in ihrer immer wachsenden Entfernung von derjenigen Region, die der Musik als solcher zugänglich ist. Während das gesprochene Drama die Möglichkeit hat, der Zwiespältigkeit des modernen Menschen in ihren tausend Phasen nachzugehen, sind der Oper hierin entschiedene Grenzen gestellt. Die Oper braucht typische Menschen, einfache Charaktere, wenn sie deren Bilder musikalisch unzweideutig nachzeichnen will.

Ernst Krenek, dessen Liebe zum Operntheater sich schon mehrfach offenbart hat, erfuhr in seiner eigenen Entwicklung diese Diskrepanz zwischen einem modernen Stoff und dem Wesen musikalischer Charakterisierungsmöglichkeit sozusagen am eigenen Leibe. Und am stärksten in dem Werke, in dem er als junger Musiker einmal den Versuch machte, moderne Menschen in antikem Gewand auf die Opernbühne zu bringen. Es ist das jener unglückselige Versuch der Vertonung von Kokoschkas »Orpheus und Eurydike«. Ein kleines, hysterisches Gewürm von »Menschen« erfüllte da die Bühne; es wirkte fast wie

Hohn, daß sich diese im Innersten zerrissenen Charaktere in ein antikes Gewand hüllten. Den Irrweg, auf dem er sich damals befand, hat Krenek weit von sich gewiesen, als er daran ging, in seinem jüngsten Werk wieder einen antiken Stoff zur Grundlage eines Musikdramas zu machen. Dieses »Leben des Orest«, mit dem er soeben die deutsche Opernbühne beschenkt hat, erhält seine hauptsächlichste Eigenart durch das Bestreben, wieder zu menschlicher Allgemeingültigkeit durchzudringen, das Typische der alten Oper hervorzuholen, und damit auch wieder der Musik und insbesondere dem Gesang die Grundlage zu verschaffen, ohne die ein lebensfähiges musikdramatisches Bühnenwerk nicht bestehen kann.

Wenn man dieses Hauptmerkmal von Kreneks neuem Werk erkannt hat, empfindet man es doppelt schmerzlich, daß Krenek als Gattungsbezeichnung für diesen »Orest« den Untertitel »Große Oper« gewählt hat, also den Namen einer Gattung, mit der wir, was dramatische Wahrhaftigkeit angeht, den größten Tiefstand der Oper zu bezeichnen pflegen. Für den scharfen Beobachter verbirgt sich hinter diesem Namen aber ein Werk, das durchaus in Wagners Schule gelernt hat, dem wahrhaftige Charakterisierungskunst oberstes Gesetz ist und in dem die Musik dem Drama gegenüber jene dienende Stellung innehat, die einst Hermann Kretzschmar als erstes Erfordernis für ein lebensfähiges musikalisches Bühnenwerk bezeichnete.

Ohne weiteres ist diese Grundeinstellung Kreneks in der Art erkenntlich, wie er den Gesangsstil der Hauptpersonen der Handlung gefaßt hat; schwerer schon in der Art seiner Chorbehandlung. Hier könnte es auf den ersten Blick scheinen, als ob der Komponist des »Jonny« doch damit geliebäugelt hätte, die großen Chorszenen einfach auf die zeitgemäße Formel des Jazz zurückzuführen. Wer aber genauer hinsieht, wird sehr bald merken, daß er damit eine ganz andere Idee verbunden hat: eine Wertung der breiten Masse, wie sie ihm künstlerisch möglich erschien. Krenek liebt diese Masse durchaus nicht, und kein Mittel ist ihm musikalisch hart genug, um ihre Fühllosigkeit und Wandelbarkeit, ihre Brutalität und Hemmungslosigkeit zu schildern. Da geistert es von banalen Melodiefetzen und trivialen Rhythmen im Orchester, da schrillt, von einer Querpfeife über das volle Orchester hinweggepfiffen, ein wüster Gassenhauer durch den Raum, wenn etwa die von Wein und Blut toll gewordene Masse um den Sarkophag Agamemnons tanzt.

Dem musikalischen Drama als solchem dienen auch die Eingriffe, die Krenek als Kenner der Opernbühne in der antiken Fabel vorgenommen hat. Orest läßt er schon als Kind aus dem Hause Agamemnons verschwinden, beiseite gebracht von der sorgenden Mutter, die mit seiner Flucht das Opfer des halbirren Agamemnon vereiteln will. Iphigenie, die statt Orests geopfert werden soll, wird im Augenblick der unsinnigen Tat von rettender Götterhand nach dem Nordland zu König Thoas entführt. Dem aus dem trojanischen Kriege heimkehrenden Agamemnon reicht seine eigene Tochter Elektra den Becher mit dem tödlichen Willkommentrunk, den ihr Aegisth in die Hände spielt. Orest findet nach einem langjährigen Wanderleben, dessen Zeuge wir in einigen charakteristischen Szenen werden, seine Schwester Iphigenie in ihrem nördlichen Zufluchtsort und bringt sie und ihre Beschützer zurück in die südliche Heimat. Noch harrt hier seiner ein strenges Gericht, dessen Spruch aber durch ein Gnadengeschenk der Götter (dieser Zug findet sich schon in der antiken Sage) auf Befreiung und Befriedung des ewig Ruhelosen lautet, so daß nun nichts mehr einem echten und rechten Opernfinale entgegensteht.

Der unzweideutige Wille Kreneks, hier wieder einmal ein großes Opernwerk reinsten Stils zu schaffen, in dem der Gesang als solcher die alles beherrschende Macht ist, wird durch nichts deutlicher, als durch die Art, wie er seine handelnden Personen auf die seit alters her in der Oper bestehenden Gesangsfächer aufzustellen weiß. Dabei ist vom Heldenbariton bis zur Koloratursängerin fast jedes Fach mit gleicher Liebe bedacht, und an den

Ruhepunkten der Handlung breiten sich große gesangliche Lyrismen aus, die fast jedem einzelnen Mitwirkenden einmal Gelegenheit geben, rein als Sänger sein Können zu beweisen. Dazu treten große, fast an Verdi erinnernde Ensembles und einige Chorszenen von wahrhaft antiker Kraft und Wucht.
Die Leipziger Oper, die schon den Siegeszug des »Jonny« eingeleitet hat, verhalf auch diesem »Orest« zu einem überaus glanzvollen Beginn seiner Wanderschaft. Diese Uraufführung war ein ganz großer Tag für das Institut, der seine Weltgeltung vielleicht in noch höherem Maße wie schon die Uraufführungen der letzten Jahre festigen dürfte. Gustav *Brecher* konnte hier seine glänzenden Eigenschaften sowohl als überlegen stilkundiger Dirigent wie auch als Schöpfer eines in allen Teilen höchsten Ansprüchen genügenden Ensembles erneut beweisen. Walther *Brügmanns* Phantasie hatte dem Stoff eine bühnenmäßige Erscheinungsform gegeben, die in glücklichster Weise zwischen Antike und Moderne Brücke schlug. Darin unterstützten ihn als Regisseur die Bühnenbilder des Wieners Oskar *Strnad* aufs beste. Wollte man die Verdienste der mitwirkenden Solisten recht würdigen, so müßte hier der ganze Theaterzettel Name für Name erscheinen. Es sei gestattet, nur einige besonders hervorspringende Leistungen anzumerken: Die Vertretung der Titelrolle durch Karl August *Neumann*, den ungewöhnlich treffend gestalteten Aegisth Paul *Beinerts*, das Paar Agamemnon-Klytemnestra von Ernst *Neubert* und Lotte *Dörwald*, die verzehrend temperamentvolle Verkörperung der Elektra durch Marga *Dannenberg* und schließlich Ernst *Osterkamp* als Thoas und Elisabeth *Gerö* als Thamar. Eine ganz große Leistung vollbrachte der neue Chordirektor der Leipziger Oper, Konrad *Neuger*, mit der Einstudierung der Chöre. Er hatte sie in ihrer musikalischen Sicherheit so weit gefördert, daß sie den großen Anforderungen von Brügmanns Regie mühelos zu folgen vermochten. Ein großer Theaterabend, sicherlich für Leipzig, — und wahrscheinlich für die Geschichte der Oper überhaupt!

Reisebuch aus den österreichischen Alpen

Am Abend vor der Generalprobe zu dem neuen Bühnenwerk Kreneks hatte Leipzig noch eine zweite Uraufführung dieses Komponisten zu verzeichnen, den auch in textlicher Beziehung von ihm herrührenden Liederzyklus »Reisebuch aus den österreichischen Alpen«. Diese beiden Uraufführungen gehören aber noch in höherer Weise zueinander als etwa nur durch das zufällige Zusammentreffen in zeitlicher und örtlicher Hinsicht. Die Entstehung des Liederzyklus ist fast in die gleiche Zeit zu setzen wie die Entstehung des »Orest«. Die Grundidee der dramatischen Dichtung, das Bild des ruhelosen, ewig unbefriedigten Wanderers, der am Schluß von der Gnade erleuchtet wird und so seinen Frieden findet, ist in diesem Liederzyklus in das Gebiet des Persönlichen und — des Österreichischen projiziert. Auch dieser österreichische Wanderer, der da auszieht, um seine Heimat zu entdecken, ist eine Orest-Natur. Er hat reichlich viel auszusetzen an allem, was ihm da begegnet, aber diese Auseinandersetzungen vollziehen sich in dem Liederzyklus auf typisch österreichische Art. Es bleibt halt alles ein bissel an der Oberfläche, der Zorn und der Schrecken, die Philosophie und die Schwermut, das Schwärmen und die Sehnsucht. Nur wenn es heißt, sich dem frohen Genuß des Augenblicks zuzukehren, da wird's im besten Sinne des Wortes gemütlich. Da breitet sich auch über der Musik ein Zauber schubertischer Behaglichkeit und Sonnigkeit aus. Diese Teile des Zyklus sind ohne Frage die stärksten, wie sehr man immer die nie versagende Geläufigkeit und Sicherheit der Krenekschen Charakterisierungskunst auch bei den weither geholtesten Vorwürfen anerkennen und rühmen muß. Im übrigen bilden diese Lieder in formaler Beziehung ein ganz entschiedenes Zurückgehen auf die streng geschlossene Form des Liedes vor Hugo Wolf. Nur an ganz wenigen mit episodischer Schnelle vorübereilenden Stellen gibt es Rezitative, die dann aber auch ausdrucksmäßig stets etwas

Besonderes zu sagen haben. Mit überlegener Klugheit sind die Schlüsse fast aller Lieder gestaltet, die dem Sänger unfehlbar einen Erfolg sichern.

Als Interpreten dieses, höchste geistige Beweglichkeit erfordernden Zyklus hatte sich Ernst Krenek den Bariton der Wiener Staatsoper, *Hans Duhan*, mitgebracht, der denn auch seine Aufgabe mit Überlegenheit zu lösen wußte. Der Komponist selbst setzte als ein Pianist von ungewöhnlichen Qualitäten in Erstaunen. Seine Begleitung der Lieder bot ein Kabinettstück nach dem anderen. Das Publikum hatte sich schon nach wenigen Liedern in ihre Eigenart gefunden und spendete nach jeder einzelnen der zwanzig Nummern begeisterten Beifall.

WALTER BRAUNFELS: GALATEA

URAUFFÜHRUNG IN KÖLN

VON WALTHER JACOBS

Wie in seinem lyrisch-phantastischen Spiel von den Vögeln wendet sich Walter Braunfels in dem »griechischen Märchen« von der Galatea der Antike zu, diesmal weniger aus romantischer Sehnsucht als in der barock-modernen Anschauung, die zu klassizistischer Reinheit und Heiterkeit strebt. Im Vergleich zu Strauß, dessen Ariadne entgegengehalten werden kann, fehlt das stilistisch-artistische Motiv, wenn auch musikalisch-gesanglich archaisierende Koloraturen vorhanden sind und in die reife Sprache des Komponisten aufgehen. Es scheint, daß sich in Braunfels die Pfitznersche Neigung noch verstärkt, wie man auch sein von dessen Christelflein angeregtes Märchenspiel vom Gläsernen Berg teilweise als technische Vorstudie zur Galatea betrachten darf. Die Dichtung, frei nach einem Marionettenspiel von Silvia Baltus, verändert den oft behandelten, noch aus Händels Pastorale bekannten Stoff durch einen glücklichen Ausgang. Zu den Hauptgestalten kommt die springlebendige Welt der Faune und Kentauren, die von dem Riesen zu einem Höhlenfest zu Ehren der Göttin aufgerufen werden. Alle bewegt von Eros, dessen Macht in heiterem Spiel dargestellt werden soll. Die innere Krise tritt ein, als Acis, von Galateas Göttlichkeit geblendet, ihr zu Füßen sinkt und zu sterben vermeint, wodurch auch Galatea von dem tiefen menschlichen Gefühl erfaßt wird, eine »Verwandlung«, die psychologisch verständlich wird. Auf dem Höhepunkt des Festes wird Acis von Galatea aufs Meer glücklich entführt. Der Cyklop bleibt am Weinfaß zurück.

Die Vorgänge des dramatisch nicht überreichen Einakters bleiben immerhin fesselnd durch den Kontrast der Personen und Welten, durch das Mimisch-Tänzerische der Faune, äußerlich gesteigert im zweiten Teil durch sichtbare Vorbereitung zum Fest und das glänzende Bacchanale selbst. Braunfels kommt hier dem modernen Bühnenspiel, der rhythmischen Belebung entgegen, gliedert aber das Ballettmäßige sinfonisch in das Idyllische und Scherzohafte ein. Seine Musik ist aus Geistig-Kulturellem einheitlich, das Werkliche aus gereift Persönlichem zu höchster Feinheit gediehen, weshalb auch der musikalische Einfall als solcher weniger stark hervortritt. Musikempfindung und Kunstgefühl zeugen eine Opernbühne, deren aristokratisches Wesen sich dem Massengeschmack versagt. In der Partitur ist auch hier ein Gewinn an rhythmischer Feinheit, instrumentaler Durchsichtigkeit und Zartheit zu vermerken, und die Harmonik ist wieder für Braunfels charakteristisch. Nach dem traumhaft gestimmten Erwachen des Tags zu Beginn, gemalt in Summchören des Orchesters und Grillengezirp, folgt ein frisches Jagdbild der Kentauren, dann die Szene des Cyklopen, von der Flöte des Acis überrankt, und endlich das Koloraturstück der Galatea, das Grazioso-Gewoge des Nymphenreigens mit den stilistisch unerläßlichen Echoeffekten. Im Höhlenfest des zweiten Teils ergeben sich breite Gesangsszenen, so in einem Huldigungschor der Faune für Galatea, der sich durch

eine Feinnervigkeit des Empfindens auszeichnet, die gerade hier im lauten Treiben sinnvoll ist. Auch das Liebesduett am Schluß ist eher verhalten als durch sinnliche Glut wirkend.
Unter Eugen Szenkars Stab und in Max Hofmüllers Regie hatte das Werk einen starken Erfolg. Braunfels hat die Absicht, dem Einakter eine Neubearbeitung seiner Frühoper Prinzessin Brambilla zur Seite zu stellen.

ARNOLD SCHÖNBERG: VON HEUTE AUF MORGEN

URAUFFÜHRUNG IN FRANKFURT A. M.

VON THEODOR WIESENGRUND-ADORNO

Angesichts der Unmöglichkeit, in knappen Worten Vollständiges von dem mächtigen Werk zu sagen, darin Schönberg die strenge Zwölftontechnik zum erstenmal an die Freiheit der Bühne wendet, ist Beschränkung not: es sollen nur die beiden Fragen erörtert sein: ist Schönbergs gegenwärtige Musik wirklich »abstrakt« in einer Weise, die sie von der lebendigen Bühne ausschließt; ist sie »asozial« und als abseitig-artistisches Gewächs einer Camerata hartgesottener Fachleute überantwortet, ohne objektiv-verpflichtende Gehalte der zwischenmenschlichen Realität in sich zu bergen? Die andere: warum wendet sich diese allem Herkommen entrückte Musik an einen Text, der nach Fabel und Sprachform die eigene Banalität geflissentlich herauskehrt?
Die Frage nach der Abstraktheit ist bündig zu verneinen. Wohl hat Schönberg das Naturmaterial mit der Macht wahrhaft freien Bewußtseins in Besitz genommen und an ihm getilgt, was immer daran sein verpflichtendes Recht über uns verlor, ohne sich auf teilhafte Unternehmungen in Melodik, Rhythmik, Koloristik zu beschränken: der kompositorische Geist hat das vorgegebene Material in seiner Breite verändert. Aber diese Veränderung vollzieht sich nicht in »Abstraktion«; es wird nichts abgezogen vom Material, vielmehr, die Veränderung des Materials geschieht nach den Forderungen, die das Material selber erhebt, in dichtester Fühlung mit seiner Art, und fast erscheint der Komponist als Vollstrecker eines Zwanges, den der Stand der Sache über ihn ausübt. So ist denn bei völliger Neuheit der musikalischen Diktion in der Oper alles materialgerecht und sinnlich konkret geworden, nichts theoretisch erdacht, keine Sekunde die Inspiration gehemmt um der Zwölftönigkeit willen — ehrlich: wer der unvoreingenommenen Hörer vermöchte etwas von Zwölftontechnik darin zu hören? —; die Singstimme, rechtmäßiger Träger aller Opernaktion, herrscht souverän, in weitgeschwungenen melodischen Bögen, denen kurze Rezitativpartien gegenüberstehen, von denen sich ihre thematischen Gestalten plastisch abheben; die Intervalle, deren Unsanglichkeit man Schönberg vorwarf, sind aufs sparsamste für besondere Ausdruckswirkungen verwandt, die Intonationsschwierigkeiten der gleichwertig eingesetzten Melodieintervalle innerhalb der Oktav werden gerade durch die Reihentechnik korrigiert, die es dem Sänger ermöglicht, identische Intervalle als regelhaft wiederzuerkennen. Die ensemblemäßige Kombination der Singstimmen, in einem Quartettfinale gänzlich ausgenutzt, gehorcht allein der Forderung der unmittelbaren szenischen Situation, selbst in den reichsten doppelkanonischen Bildungen ihren Kontrapunkt aus dem dramatischen ziehend. Das Orchester ist von einem Reichtum der Farbe, einer metallischen Geschlossenheit zugleich, einer Selbstverständlichkeit in der Ausnutzung der einzelnen Instrumente, endlich einer Durchsichtigkeit, die gerade in ihrer sinnlichen Gegenwart alles zurückläßt, was je der romantische Rausch zuwege brachte. All dies schließlich geht in die dramatische Architektur ein oder vielmehr: erzeugt sie aus sich. Nicht psychologisch zwar, doch in der musikalischen Gestik folgt die Musik den leisesten Regungen der Bühne; dramatisch vielfach verschränkt, erhebt sie sich aus loser Aufgelöstheit zu immer festerer

Kontur, sammelt sich im Quartett und verklingt in wenigen Takten der beiden Hauptfiguren, deren offene und dennoch klare Perspektive zum größten rechnet, was Schönberg jemals fand. Mit all dem ist zugleich die Frage nach dem sozialen Recht jener Musik beantwortet. Denn was hier der einzelne ohne Rücksicht aufs Vernommenwerden erreicht, gehört nicht ihm bloß: im Zwange des Materials, den er vollstreckt, ist der Zwang der Geschichte enthalten und damit gesellschaftliche Notwendigkeit. Die gute Rationalität dieser Musik, an der Phantasie sich entzündet; die Freiheit ihres Vollzuges, deren Bedingungen rational vorgeformt sind, den blinden Naturzwang zu tilgen und echter Natur zu begegnen, — sie dient den Menschen besser als von außen ideologisch konstruierte Gemeinschaftsmusik, die nicht nur ihren eigenen Stand, sondern auch den ihrer Hörer vergißt, die heute doch keine Gemeinde sind; und sie wird von einer kommenden Gesellschaft vielleicht einmal lieber mitgenommen werden, als die absichtsvoll naturwüchsigen Unternehmungen von heutzutage, die die Menschen nur verdummen wollen, wo es Aufgabe der Musik wäre, als erhellende Produktivkraft weiterzutreiben.

Schwerer ist die Frage nach der Textwahl zu beantworten. Daß die Geschichte von dem bürgerlichen Ehepaar, das in einer Abendgesellschaft sich ein wenig verliert und erotischen Phantomen nachjagt, bis die Frau mit einer List den ehelichen Frieden rettet und samt ihrem Mann leibhaft über die ach so mondänen Gespenster der Barwelt triumphiert, so daß das Kind sie rechtmäßig fragen kann, was moderne Menschen seien, — daß diese Geschichte mit Schönberg unmittelbar wenig zu tun hat, der ein moderner Mensch in weit radikalerem Sinne ist, als die bürgerliche Libertinage sich träumen läßt, das mag niemand besser wissen, als der Autor von »Erwartung« und »Glückliche Hand«. Geheime Impulse haben ihn zu dem Text geleitet: zu seiner Banalität der gleiche Drang, alles Schmückende, Metaphorische zu verbannen, dem seine musikalische Evolution so viel verdankt und der seinem Endsinn nach theologisch gegen das Recht von Kunst überhaupt sich kehren mag: als ob der utopische Zug seiner Musik schließlich die Bilder zerschlagen möchte, deren Wirklichkeit zu bereiten. Dazu kommt die Intention, humane Existenz durch die Anfechtung der vollendeten Scheinhaftigkeit hindurch zu geleiten und zu retten; ein Bürgerzimmer wird dem Ansturm der Hölle preisgegeben, damit zwei Menschen aus deren Gelächter übrig bleiben; die vergriffensten Worte sind gerade recht dazu, da sie die Musik in jedem Augenblick traumhaft groß anschaut und im Wolkenspiel ihrer leuchtenden Transparente deutet. Gerade das Widerspiel des alltäglichsten Textes und der unbanalsten aller Musiken erzeugt die echte Konkretion der Oper, die ergreift, was die Stunde ihr bietet, es blitzhaft zu durchdringen. Die Dramaturgie des Buches, seine sinnfälligen Situationen bieten ihr jede Chance zum Einsatz und reflektieren ihre Größe in der szenischen Wirkung. Die Musik verzehrt das Buch und entläßt aus sich evidentes Spiel.

Die Aufführung war schlechterdings nicht zu übertreffen: eine der größten und verbindlichsten Leistungen der gegenwärtigen Musikübung. Vorab *Steinberg*, als großartig überlegener Dirigent der eigentliche Interpret der Oper; dann *Graf*, der Regisseur, der der Dialektik von Traum und Alltäglichkeit das bezwingend gegenwärtige Medium gab; dann die Solisten: Frau *Gentner-Fischer*, eine große Sängerin, die aus der schwersten Aufgabe ihres künstlerischen Lebens ihre reifste Leistung zog; Herr *Ziegler*, der Mann, ihr ebenbürtig; Fräulein *Friedrich* und Herr *Topitz* als Taggespenster entfesselten Lebens gesanglich und darstellerisch gleich vortrefflich. Der Erfolg war schlagend. Ein Publikum, dem man einreden möchte, dies könne es nicht verstehen, zeigte sich aufs stärkste angefaßt und rief nach Schönberg, dem Meister.

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Als einigermaßen verspätete Huldigung zu *Hans Pfitzners* sechzigstem Geburtstag brachte die Staatsoper Unter den Linden nach längerer Pause wieder den *Palestrina* heraus. Es sind nunmehr etwa zwölf Jahre verflossen, seitdem wir das Hauptwerk Pfitzners zuerst kennen lernten, also wohl Zeit genug, um die richtige Distanz zu gewinnen, die Eindrücke, die von dem Werk ausgehen, subjektiv und nach Möglichkeit objektiv richtig einzuschätzen. Das Ergebnis der angesammelten Erfahrung und der jüngsten Revision in Sachen Palestrina wäre nun etwa das Folgende: Wenn es in einem dramatischen Werk nur auf die Qualität der dramatischen Idee ankäme, auf Stärke und Eindringlichkeit der dichterischen Konzeption, dann müßte Pfitzners Palestrina an die Spitze der gesamten musikdramatischen Produktion des ganzen zwanzigsten Jahrhunderts gestellt werden. Ironie des Schicksals ist es, daß der von Pfitzner so bitter und ungerecht befehdete *Busoni* mit seinem *Dr. Faust* Pfitzners stärkster und fast einziger Rivale um die Palme in einem solchen Wettstreit wäre. Im Leben wie in der Kunst kommt es jedoch ebensosehr an auf die wirksame und zweckmäßige Ausführung, als auf die Ursprünglichkeit und Reinheit einer Idee. Mag man Pfitzners Palestrina auch Ursprünglichkeit und Reinheit der dichterischen Idee zubilligen, so versagt das Werk doch in der wirksamen und zweckmäßigen Ausführung in einem Maße, das jedem anderen von minder starker Hauptidee getragenen Werke schon längst verderblich geworden wäre. Welche bei einem Bühnenpraktiker wie Pfitzner verwunderliche Mißachtung elementarer Erfahrungssätze der bühnenmäßigen Wirkung, welche unklugen Attacken auf die Geduld des Hörers! Reichlich dreiviertel Stunden muß der Hörer bei den dramatisch wie musikalisch wenig belangreichen und meistens im Text unverständlichen Reden der beiden Jünglinge Ighino und Silla sich langweilen, die auch viel zu breit ausgesponnenen Kontroversen zwischen Palestrina und dem Kardinal geduldig hinnehmen, bevor er durch die allerdings sublime Schlußszene entschädigt wird. Der zweite Akt ist eigentlich eine zweite, ganz andere Oper, die mit dem ersten Akt nicht eine einzige handelnde Person gemeinsam hat. An und für sich fesselnd, verliert dieser Konzilsakt die organische, theatralische Verbundenheit mit dem ersten und schädigt so den Zusammenhang und Aufbau des ganzen Werkes entscheidend. Die beabsichtigte Antithese: erster Akt innerliche, geistige Welt des Künstlers, zweiter Akt äußerliches, machtpolitisches Getriebe des Papsttums, bleibt eine literarische, novellistische Abstraktion und ist dramatisch nicht genügend bemeistert. Der dritte Akt schließlich kann den Ausgleich zwischen dem grundverschiedenen Milieu des ersten und zweiten Aktes nicht bewirken, da er in seiner müden Resignation eher abflauend, ritardierend, als machtvoll steigernd und zusammenfassend wirkt. Überdies, welche absonderliche Bizarrerie, in einem Werk von viereinhalbstündiger Dauer ausschließlich Männerstimmen zu verwenden, keine einzige führende Frauenrolle zu dulden! So nimmt man den Palestrina, bei aller gebührenden Bewunderung seiner erlesenen künstlerischen Qualität, mit recht gemischten Gefühlen entgegen. Die Aufführung, unter *Pfitzners* eigener Regie, erhebt sicherlich den Anspruch auf authentische Geltung. Dennoch habe ich, von früheren Aufführungen her, einen frischeren Eindruck im Gedächtnis, als er diesmal zustande kam. *Max von Schillings* betreute das Orchester mit Autorität, aber nicht gerade mit hinreißendem Schwung. Die Besetzung der Hauptpartien mit *Soot*, *Armster*, *Schlusnus*, *Henke* ist von früher her wohlbekannt. Das Werk wurde würdig, aber nicht gerade glänzend aufgeführt.

Umberto Giordano ist in dieser Saison in Berlin vielumworben. Nachdem man seine in allen Opernländern beliebten Werke hier dreißig Jahre hindurch vernachlässigt hatte, erwies sich sein bei den Festspielen 1929 gegebener »*André Chénier*« als so zugkräftig, daß man im letzten Herbst mit seiner neuesten Oper »*Der König*« es versuchte und dabei mit Ehren abschnitt. Dabei hätte man es jedoch sollen bewenden lassen. Die Städtische Oper hat mit der schon über dreißig Jahre alten »*Fedora*« wenig Glück. An krassem und schlagendem Effekt ist die Fedora von Puccinis etliche Jahre jüngerer und sehr ähnlich gearteter Tosca weit übertroffen worden, so daß gegenwärtig Fedora veraltet anmutet. Die Oper wäre nur durch eine glänzende Besetzung

zu retten gewesen. Damit haperte es jedoch auch in Charlottenburg. An Stelle der erkrankten *Mafalda Salvatini* hatte man sich von der Mailänder Scala die Sängerin *Maria Llacer* verschrieben. Unserem deutschen Geschmack kommt ihre Gesangsweise nicht sehr entgegen. Ihrer großen Stimme ist die Frische schon abhanden gekommen, gesangliche Untugenden werden zu deutlich bemerkbar, und auch die übertrieben pathetische Art der schauspielerischen Darstellung sagt uns wenig zu. Aber auch die einheimischen Kräfte schnitten nicht besonders gut ab. *Riavez*' schönes stimmliches Material entbehrt noch der feineren Durchbildung, die Aussprache läßt viel zu wünschen übrig, und auch die in leichten, anmutigen, heiteren Rollen bewährte *Margret Pfahl* war in dieser Oper fehl am Ort. *Georg Sebastians* Direktion wurde allen wesentlichen Anforderungen des Werkes völlig gerecht.

Wenn man schon alte Opern ausgraben will, da ist denn doch beim alten, sogar ältesten Verdi ein viel dankbareres Feld vorhanden. Die seit etwa einem Jahrzehnt in Deutschland bestehende Verdi-Renaissance, die schon so manches wertvolle Stück aus der schier unerschöpflichen Verdi-Schatzkammer gefördert hat, darf sich eines besonders glücklichen Fundes rühmen in dem »*Simone Boccanegra*«, den wir kürzlich in der Städtischen Oper zum ersten Male hörten. Der Dichter *Franz Werfel* hat durch seinen erfolgreichen Verdi-Roman und seine deutschen Neufassungen verschiedener verschollener Libretti zu Verdischen Opern sich um den italienischen Großmeister besondere Verdienste erworben. Er war es wiederum, der mit Nachdruck auf den »*Simone Boccanegra*« aufmerksam machte, mit dem Verdi keinen rechten Erfolg hatte. Der ersten Fassung vom Jahre 1854 ließ Verdi ein Menschenalter später, gegen 1880, eine Umarbeitung folgen, die der Berliner Aufführung zugrunde gelegt war. Man lernte, um es ohne Umschweife zu sagen, mit Erstaunen ein dramatisches Meisterwerk kennen, von dem man kaum begreift, wie es seit fünfundsiebzig Jahren vergessen sein konnte. Zwar kann sich *Piaves* Libretto an Verwirrung der Fäden sehr wohl mit dem von den wenigsten Hörern kaum jemals deutlich verstandenen Troubadour-Textbuch messen. Dies kunterbunte Textbuch hat jedoch den Welterfolg des Troubadour niemals ernstlich gefährdet, und so möchte man meinen, daß auch der verwickelte, teils politische, teils amouröse Hintergrund des Boccanegra sich nicht als Hindernis für die wahrhaft herrliche Musik erweisen werde. Es vereinigt sich in dieser Partitur die elementare melodische Kraft des jungen Verdi mit der Verfeinerung der völlig ausgereiften Erfahrung, der geistigen Überlegenheit des alten Meisters, ohne daß dabei jener Stilbruch zutage träte, der z. B. in der Pariser Tannhäuser-Fassung so deutlich wird. Es gibt im Boccanegra eine Reihe Stücke, ganze Szenen, die zu dem Stärksten gehören, was sich in der Opernmusik des ganzen 19. Jahrhunderts findet; überall macht sich in den Akzenten, den charakteristischen Rhythmen, dem gestrafften Aufbau über den sinnlichen Wohlklang, die blühende Klangschönheit hinaus jenes unvergleichliche dramatische Temperament Verdis geltend, jene Schlagkraft, jener erstaunliche Bühnensinn, der für jede dramatische Situation mit schier untrüglicher Sicherheit den einfachsten, schlagendsten, eindringlichsten Ton zu finden weiß. Die Aufführung machte dem Charlottenburger Haus hohe Ehre und entschädigte für so manche schwächliche Darbietung der letzten Monate. Eine Besetzung hoher Güte entschied neben den bezwingenden Schönheiten der Partitur für den außerordentlichen Erfolg. *Beate Malkin*, *Hans Reinmar* und *Oehman* sind glänzende Protagonisten, denen sich *Ludwig Hofmann* und *Max Roth* würdig anreihen. *Emil Preetorius*' szenische Dekoration, *Otto Krauß*' Regie dienen dem Werk mit Verständnis seines Wesens und mit Glück. Einen besonders starken Anteil am Erfolg hat *Fritz Stiedry*, der sich am Dirigentenpult als Meister seines Fachs bewährte. Gar zu wenig hat man in den letzten Jahren ihn in wichtigen Aufgaben herausgestellt. Auch in der Staatsoper Unter den Linden hat man mit der neueinstudierten *Traviata* von *Verdi* einen guten Griff getan. Eine starke, wennschon höchste Ansprüche nur teilweise befriedigende Besetzung brachte die Schönheiten des Werkes eindringlich zur Geltung. *Gitta Alpar* als *Violetta* erweist sich als eine Koloratursängerin von Rang. Was ihr gesanglich noch fehlt, Deutlichkeit der Aussprache, Modulationsfähigkeit, Stetigkeit in der ruhig getragenen Kantilene, wurde besonders bemerkbar in den Szenen mit *Schlusnus*, der als Vater Germont als ein wahrer Meistersänger seiner Partnerin vollendete Muster des wahren bel canto-Stils gibt. *Roswaenge* als Alfred hat stimmliches Format und gab den Höhepunkten seiner Partie Glanz und durch-

dringende Kraft. *Kleiber* dirigierte mit Feinheit und Klarheit, auf Zusammenfassung ebenso bedacht, wie auf Herausarbeiten der Einzelheiten. Den Stil des ganzen nahm er mehr lyrisch betont, als dramatisch im italienischen Sinne. Auf diesen lyrischen Ton war auch die Darstellungsweise der Alpar gestimmt, schauspielerisch wohl doch noch nicht die Aufgabe erschöpfend. Was unsere Dirigenten für die italienische Oper beim Berliner Gastspiel Toscaninis im vorigen Jahre gelernt haben, zeigte sich in dieser Aufführung ebenso deutlich und erfreulich wie beim Simone Boccanegra. *Franz Ludwig Hoerths* Inszenierung war dem Wesen des Werkes gemäß und lobenswert unaufdringlich.

Hugo Leichtentritt

KONZERT

Orchesterkonzerte

Mit der Entwicklung von Wilhelm Furtwänglers Orchesterkonzerten enthüllt sich endlich auch seine Programmgestaltung oder Programmpolitik, die bisher in der Frage der Novitäten in Dunkel gehüllt wa:r er berücksichtigt mit schöner Parität für rechts und links Berliner Komponisten in weitestem Sinne (wie heißt es in den Preisausschreiben: »... in Berlin geborene oder solche, die seit geraumer Zeit ihren Wohnsitz in Berlin innehaben ...«). Erst war es Schönberg, dann E. N. von Reznicek; diesmal, im Fünften Philharmonischen Konzert war es der in Berlin schaffende Pole Paul Kletzki, der allerdings als völliger Deutscher und Berliner gelten kann, mit seinen Orchestervariationen op. 20. Das ist ein Werk, in dem Reger und Richard Strauß zugleich Wesenszüge von sich erkennen könnten: wieder einmal ein großes Konzertwerk alten Stils als Selbstzweck, vor oder nach aller »Neuen Musik«; mit dem straußischen Ineinander von Kantabilität und lebendigstem motivischen, instrumentalem Spiel und Aufputz, Regerisch im reichen Wechsel harmonischer Umdeutung auf kleinstem Raum, einigermaßen Regerisch auch in der Technik der Variation, die nicht an den harmonischen Grundlagen des Themas festhält, sondern ein melodisches Hauptmotiv hundertfach wendet, verändert und facettiert; Regerisch auch das Finale mit der Kombination eines Fugato mit dem Thema. Und auf alle Fälle ein Werk überlegenen Könnens und geistreicher Arbeit, an dem Furtwängler und das Orchester ihre höchste Virtuosität und Schlagfertigkeit erproben konnten.

Der übrige Teil des Abends gehörte der Romantik oder dem romantischen Klassizismus. Alfred *Cortot*, Frankreichs bedeutendster Pianist, spielt Schumanns Klavierkonzert; spielt es so, daß wir es zum erstenmal zu hören glauben, frei und bewegt im Tempo, und doch streng zusammengefaßt, mit aller Klarheit des modernen Musikers und allem Duft der Entstehungszeit, mit jenem eigentümlichen Zauber, den manchmal deutsche Werke romantischen Fühlens gesehen durch ein romanisches Temperament gewinnen: sie scheinen trockener, heller, zurückgehaltener im Gefühl, von zarterer Noblesse. Und Furtwängler schließt mit einer Wiedergabe von Brahms' zweiter Sinfonie, wie wir sie auch von ihm kaum schöner erlebt zu haben glauben: der ganze Bogen vom Pastoralen zum Heroischen ist gespannt, im Adagio ist es, wie wenn überstandene Krankheit ihn noch hellhöriger für ein paar abgründige Klänge vor der Reprise, im Schlußsatz noch reicher und erfüllter für dessen gehaltene Freudigkeit gemacht hätte.

In seinem Sechsten Konzert gab Furtwängler das Wort einem ganz auf der »rechten Seite« stehenden Berliner, Georg *Schumann*, mit einer Humoreske in Variationenform für großes Orchester op. 74 »Gestern Abend war Vetter Michel da«. Der Dirigent der Singakademie und Vizepräses der Akademie der Künste hat schon mehrere ähnliche Werke eines behaglichen Musikantenwitzes und meisterhafter Mache geschrieben; er hat gerade die um die friederizianische Zeit entstandene Volksweise vom »Vetter Michel«, die auch dem 18. Jahrhundert als kompositorisches Muster platter Komik galt, für das Kaiser-Liederbuch schon in Variationenweise behandelt. Diesmal erzählt er die Geschichte vom Freiersbesuch des wackeren Vetter Michel in ein paar breit gemalten Bildern und Situationen: Vetter Michel, der offenbar einer von den langen Kerlen ist, fällt mit der Tür ins Haus; stellt sich mit ein paar harmonischen Entgleisungen vor; der etwas unappetitliche künftige Schwiegerpapa ist ein naturalistisch gezeichneter Bauer, indes der Spinnrocken der Mama stark heroische Ausmaße hat; dann wird teils sanft, teils martialisch gefreit, das Thema kehrt in einer Gloriole wieder, und ein zu voller Lustigkeit gesteigerter Kehraus, das Thema kombiniert mit andern alten bäuerlichen Volksmelodien, macht den Beschluß. Das alles hat etwas Spießiges und Altsächsisches, Altpreußisches zugleich, klingt nicht

gerade neu, aber glänzend, und wurde vom Dirigenten und Orchester mit einer unüberbietbaren Virtuosität gebracht.

Der Rest des Abends gehörte Ludwig *Wüllner*, der zu Botho Sigwarths, ach, so blaß gewordner Musik die homerischen Verse von »Hektors Bestattung« sprach. Fast hätte man gewünscht, die melodramatische Musik hätte ihn nicht gestört, ihn nicht gezwungen, das restlos geformte Wort auf feste Tonstufen umzuformen; diese ganze feierliche Begleitmusik, diese kleine Ergriffenheit des Musikers aus der Vorkriegszeit hat ja mit der Naivität, Helligkeit, Klarheit Homers nicht das geringste zu tun.

Zum Schluß: die Pathetische von Tschaikowskij. Sie wird, von Anfang bis zum Ende zum Triumph des Orchesters, der Noblesse des Dirigenten: ein Art von Wunder, wie etwa das zweite Thema sich adelt, ohne verdrückt zu werden, wie der Schlußsatz sich verinnerlicht und simplifiziert.

Das vierte Sinfonie-Konzert Otto Klemperers war eine Art von figurierter Variation des Strawinskij-Abends im Rahmen der verflossenen Berliner Festspiele. Es brachte uns das neueste Bühnenwerk Strawinskijs, vorläufig in konzertmäßiger Form: die Ballett-Allegorie »Der Kuß der Fee«, und es brachte uns Strawinskij selber als Interpreten seines letzten Konzertwerks: des Capriccios für Klavier und Orchester.

Der »Kuß der Fee« ist eine figurierte, und um es gleich zu sagen, weitaus fesselndere Variation des »Apollon Musagète«, und zwar deshalb fesselnder, weil sie auf ein paar Urthemen von Strawinskij selber zurückgreift. Der Inhalt des Balletts ist ein wenig von gewollter oder ungewollter Komik (er sei mit Strawinskijs eigenen Worten wiedergegeben): »Eine Fee zeichnet mit ihrem mystischen Kuß einen jungen Mann in seiner Kindheit. Sie entrückt ihn den Armen seiner Mutter. Sie entzieht ihn dem Leben am Tage seines aufs höchste gesteigerten Glückes« — nämlich an seinem Hochzeitstag — »damit er es voll und ganz besitzen und damit es ihm für immer und unabänderlich bewahrt werde. Sie gibt ihm ihren Kuß wieder.« Das klingt wie eine verblaßte und verblasene Allegorie auf das Schicksal des Genius, in Wasserfarben gemalt auf einem der goldumrandeten Blättchen der Biedermeierzeit; aber diesmal hat Strawinskij das Biedermeierliche nicht mit Kuhlau, Clementi, Hünten oder Herz musikalisch verschmolzen, sondern mit dem Gedächtnis an Peter Iljitsch Tschaikowskij; er hat »Tschaikowskijs Muse mit dieser Fee vermählt«. Er treibt wieder einmal Beziehungsmusik, Relativitätsmusik, so wie dereinst Busoni mit Bach oder Mozart Beziehungsmusik getrieben hat. Die Schlange beißt sich in den Schwanz, wir sind beim Ende oder einem neuen Anfang. Tschaikowskij geht durch diese Musik allerdings nur wie ein Schatten, ein Revenant; Gott behüte, daß er leibhaftig wieder auferstünde mit aller triefenden Süßigkeit und allem Pathos seiner Sinfonik. Er ist so blaß, daß er nach dem Wiegenlied in f-moll des ersten Satzes, nach den charakteristischen Sechzehntelzierlichkeiten, den Pizzicati, die durchs ganze Streichorchester wandern, fast ganz verschwindet; nur einmal schwillt das volle Orchester zum vollen Klang und zu voller Pathetik auf. In dieser Ballettmusik ist das Tänzerische nicht mehr Mimik oder Mechanik, sondern fast nur mehr ein stilisierter Reigen; neben den Schatten Tschaikowskijs steigt bei dem Bauerntanz des zweiten Bildes noch der Schatten des Petruschka, der Schatten eines Walzers auf der Drehorgel auf; das Großväterhafte hat zugleich etwas Gespenstisches; die Erinnerung an das Ballett der großen Oper ist zugleich Erinnerung an einen phantastischen und unheimlichen Zirkus; das Entschweben ins Reich der Fee geht nicht ab ohne Grinsen, der Pas de deux von Braut und Bräutigam, trotz allen vormärzlichen Wohlklangs, nicht ohne Starrheit; das Spiel des Halblichts in der Mühle ist kein Helldunkel, sondern ein quälendes Flimmern. Und das ist das Moderne, Neue, Persönliche an diesem seltsamen Stilexperiment. Die »Objektivität«, Genauigkeit, mit der Klemperer das Werk wiedergab, hat diesen Eindruck unmißverständlich vermittelt.

In dem »Capriccio« von 1929 wird die Stilmischung noch komplizierter. Ein Beginn mit Abwechslung von Tutti-Schlägen und Bläser-Begütigungen wie bei der »Fidelio«-Ouvertüre; ganz formelhaftes Spiel des Klaviers mit Bläsersoli, in einer gespenstischen Brillanz; im langsamen Satz — einem Andante rapsodico — rascher Wechsel zwischen Choralhaftem, Bachischem, Rezitativischem, zwischen Klassizismus und selbst Lisztscher Rethorik; ein rascher Schlußsatz, der zwischen einer salonhaft-eleganten »Dämonik« und flachen Virtuosität schillert, in die komische Rhythmik von Leonorens As-dur-Arie aus dem »Troubadour« hineingerät, und mit einem Witz schließt: und doch, trotz aller Buntheit ein Werk stärkster Einheit und Persönlichkeit,

an das keine Nachahmung heranreichen wird; glänzend gespielt und glänzend begleitet.
Daneben gab es noch eine Reihe bemerkenswerter Orchesterabende. Gustav Havemann hat uns an einem Abend gleich mit zwei neuen Violinkonzerten bekannt gemacht, und der Abend blieb als Zeugnis von Gesinnung und Leistung unter den hundert typischen »Violinabenden« denkwürdig, auch wenn es sich nicht um zwei Werke von positivem Wert gehandelt hätte. Zwei Werke von äußerster Gegensätzlichkeit, trotz der Entstehungszeit in ein und demselben Jahre, 1928. Das Konzert op. 21 für Geige und Orchester in C-dur von Günther Raphael folgt dem klassizistischen Prinzip des Konzertierens, des hergebrachten Wechselspiels von Solo und Tutti, trotz der Gewandung der drei Sätze im altklassischen Stil: Toccata — Ciacona — Giga. Die Toccata ist eben doch ein, wenn auch rhapsodisch freierer Sonatensatz, die Chaconne ein schönes, empfundenes Adagio im Brahmsischen Farbenwechsel von e-moll zu E-dur, die Gige ein richtiges Finale mit dem Wechsel von treibendem Spiccato und lyrischem Legato; Anfangs- und Schlußsatz sind durch ein hymnisches Hauptmotiv thematisch, sonatenhaft verknüpft; das Altklassische macht sich nur in einer reicheren kontrapunktischen Durchbildung des Orchestersatzes bemerkbar. Der Solopart ist geigenmäßig schwer und dennoch dankbar, aber er dominiert ohne Mühe über dem geigenlosen Orchester. Sicherlich hat Raphael bisher kaum etwas Gelösteres, Unmittelbareres, Feineres geschrieben.
Paul Hoeffers Konzert op. 19 ist weit entfernt von allem Klassizismus, und viel näher an Bach, obwohl Bach nirgends imitiert, sondern gleichsam konsumiert ist. Es verzichtet auf die sonatenhafte, dialektische Form; Geige und Orchester sind im ersten Satz zwei selbständige Klangkörper übereinander, gegeneinander; die formalen, inhaltlichen Gegensätze — die Einleitung mit dem zuckenden Jambus der gestopften Trompeten über Pizzicato und das fugierte Allegro, das kantablere zweite Thema — bleiben in einem Verhältnis von gewollter Primitivität. Aber der langsame Satz führt von einem Capriccioso der Geige aus einem starken Impuls heraus zu einer vollen Einheit, zu einer tiefen, empfundenen Versponnenheit, und im Schlußsatz ist das Organische des Führertums der Geige, der selbständigen, selbsttätigen Begleitung vollkommen. Freilich — gegen das später entstandene Konzert für Violoncell Hoeffers, das wir jüngst hörten, wirkt dies Violinkonzert wie ein Versuch. Das Ineinandergreifen des von Havemann glänzend gemeisterten Soloparts und des von Helmuth Thierfelder geleiteten Berliner Sinfonieorchesters war nicht eben völlig exakt, aber wir werden ja zweifellos beiden Werken noch öfter begegnen.
Ein junger Musiker, Theodor Jakobi, der in diesem Konzertwinter schon als Chordirigent vorteilhaft aufgefallen war, bewies auch als Orchesterleiter mit dem Berliner Sinfonieorchester an russischen Werken und an Mozarts Haffner-Serenade eine ganz ursprüngliche, entschiedene Sicherheit. Ein zweites Konzert des Kapellmeisters an der Städtischen Oper, Robert F. Denzler, mit ein paar Stücken Honeggers, darunter dem für Berlin neuen »Rugby«, mit Adi Bernhard (Klavier) und der Sängerin Idalice Anrig, Denzlers Gattin, als Solistinnen, habe ich leider versäumen müssen.

Alfred Einstein

* * *

Orchesterkonzerte

Das vierte Sinfoniekonzert in der Staatsoper Unter den Linden gab in mehrfacher Hinsicht Anlaß zur Beachtung. Zunächst erinnerte es daran, daß Busoni, der verdienstvolle Interpret und Bearbeiter der Klavierwerke Bachs, einen vorzüglichen Orchestersatz schrieb und in einer Zeit, als das Partiturbild von R. Strauß die Produktion beherrschte, durchaus eigene Wege ging. Erich Kleiber tat gut daran, die von Busoni selbst zum Konzertgebrauch zusammengestellte »Brautwahl«-Suite aufs Programm zu setzen. Denn sie erhält auch schöpferische Werte, die man im gegenwärtigen Stadium der Entwicklung schon objektiv genug erkennen kann. Stücke, wie die »spukhafte« Situationsschilderung oder die »mystische« Untermalung einer phantastischen Handlung sind mehr als geistvoller Eklektizismus. Die nächste Konzertnummer, Mozarts »Concertante Sinfonie« (K. V. 364) für Violine, Bratsche und Orchester, ließ die ausgezeichneten Solisten Georg Kniestädt und Hans Mahlke neben Kleiber verdienterweise hervortreten. Beethovens Achte machte den Beschluß.
Thomas Beechams Gastdirektion des Philharmonischen Orchesters war nicht nur für die angelsächsische Kolonie Berlins, sondern auch für andere Musikinteressenten sehr fesselnd. Man merkte, daß ein exzellenter Musiker am Pult stand, ein disziplinhaltender, suggestiv führender Orchesterleiter. Das mit

zwei nicht sehr ergiebigen, unbekannteren Werken von Elgar (Ouvertüre »Cockaigne«) und Delius (Orchesterballade »Eventyr«) besetzte Programm erfreute namentlich mit einer ebenso lebendigen wie stilistisch feinsinnigen Darstellung der C-dur-Sinfonie (K.V. 338) von Mozart.

Der holländische Dirigent Martin Spanjaard, dem bei aller musikalischen und orchestertechnischen Sicherheit noch das bezwingende Gewicht der Persönlichkeit fehlt, brachte neben Ravel (»Rhapsodie espagnole«) eine »Ciaconna Gotica« des Holländers Cornelius Dopper zur Aufführung, eine phantasievolle und gutklingende Chaconne von allerdings konservativer Satzart. Durch Erkrankung der vorgemerkten Solistin bekam das aushilfsweise eingesetzte Mozartsche Klavierkonzert in D-dur (Solist: Siegfried Schultze) leider nicht den vorauszusetzenden letzten Schliff.

Zwei Kapellmeisterinnen im Konzertsaal. Die anscheinend aus Lateinamerika gekommene Antonia Brico brauchte sich vor den Philharmonikern nicht zu genieren; denn sie wußte dabei quasi ihren Mann zu stellen, dirigierte zielbeherrscht und musikerfüllt ein Händelsches Concerto grosso und die Begleitung zum Schumann-Konzert so beachtenswert gut, daß auch Skeptiker sich zufriedengaben. Nur hätte Valesca Burgstaller den Schumann nicht so eigenwillig im Tempo nehmen sollen: man weiß ja schon, daß sie eine begabte Pianistin ist. — Jm Konzert von Edith Lorand gab es mit Rücksicht auf die gegenwärtige Faschingszeit eine hübsche Serie älterer und neuerer Tänze von künstlerischem Wert, die man von dieser temperamentvollen Geigerin und ihrem sehr gut eingespielten Kammerorchester mit Vergnügen anhörte. Grétry, Rameau, Gluck, Mozart, Beethoven, Grieg, Bártók, Lanner und Johann Strauß kamen zu Worte.

Das Berliner Sinfonieorchester hat hart um seine Existenz zu kämpfen. Die Engagementsverpflichtungen sind leider heute allgemein zurückgegangen und wegen der schlechtbestellten städtischen Finanzen soll der bisher von Berlin gewährte Zuschuß gestrichen werden. Es wäre schade um dieses Orchester, wenn es der Wirtschaftskrise zum Opfer fallen würde. Die letzten Sonntagskonzerte unter Dr. Kunwalds Leitung hatten wieder bestes Niveau, gehaltvolle Programme und sehr anständige Solisten, z. B. den linksarmigen Paul Wittgenstein, der ein virtuoses Klavierkonzert für die linke Hand allein, von Serge Bortkiewicz, erstmalig zum Vortrag brachte.

Händels »Belsazar«

Unter den großen Oratorien Händels ist »Belsazar« sicher eins der weniger konzentrierten und einheitlich starken Werke, weil es infolge einer Mischung von rein epischen und operndramatischen Elementen stilistisch etwas auseinanderfällt und auch in der Kraft der Erfindung nicht gleichwertig ist. Händel schrieb im gleichen Jahr 1744 noch den »Herakles«, dem er, als einem weltlichen »musikalischen Drama« (wie er selbst das Stück nannte), vielleicht das größere Interesse entgegenbrachte. Immerhin enthält »Belsazar« noch stellenweise derartig großartige Musik, daß eine Aufführung, wie sie die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung herausbrachte, dankbar begrüßt werden konnte. Allgemein wirkten die gut wiedergegebenen Chöre (besonders die Judenchöre) noch am stärksten. Von den Arien waren es diejenigen aus dem dramatisch gesteigerten zweiten Teil, der Entwicklung zur Katastrophe, welche Händels Meisterhand erkennen ließen. Die solistischen Leistungen von Lotte Leonard, Maria von Basilides und Alfred Paulus wurden dem Stil des Werkes in jeder Beziehung gerecht; aber auch Ida Harth zur Nieden und Marcel Wittrisch hatten einige gute Momente.

Kammermusik und Violine

Dem anerkannt glänzenden Spiel des Rosé-Quartetts konnte der kritisch eingestellte Zuhörer beim dritten Abend (Dworak; Schubert; H. Wolf: Italienische Serenade) natürlich keine neue Seite der Beobachtung mehr abgewinnen. Im letzten Konzert des Trios Meinhardt-Petschnikoff-Mendelssohn gab es nach dem Pfitznerschen Trio op. 8 als klangliches Intermezzo die Mitwirkung der Sopranistin Adelheide Pickert mit fünf lyrisch feinsinnigen Liedern op. 67 von Julius Weismann; während das merklich an sich arbeitende Bruinier-Quartett an seinem zweiten Abend das Streichquartett op. 6 des jungen, in Deutschland lebenden Russen Nikolai Lopatnikoff zur wirksamen Erstaufführung brachte. Es erschien als spielflüssige und teilweise schon selbständig erfundene Musik eines zweifellos begabten Komponisten. Die dritte Veranstaltung der I. G. N. M., Ortsgruppe Berlin, war der modernen tschechischen Musik gewidmet, und mehr als die Hälfte des Programms bestritt der glänzend für diesen Stil geeignete Pianist Franz Langer. Der Sonatine von E. F. Burian, einem nur in den lebhafteren Sätzen interessanten Stück, dann dem geist-

voll gearbeiteten Zyklus »Lustige Akrosticha« von Miroslav Ponc und den sehr wertvollen fünf »Variationen und Doppelfuge« über ein Schönbergsches Klavierstück von Viktor Ullmann, wurde infolge des famosen Vortrags die rege Aufmerksamkeit der anspruchsvollen Hörer zuteil.

Der Geiger Andreas Weißgerber gilt seit Jahren schon als große Begabung. Nach längerer Zeit hörte man ihn wieder und fand ihn in derselben hochstehenden Form als sicheren Spieler und feinsinnigen Künstler, der aus Mozart (Violinkonzert: D-dur) allen Zauber herausholte und die Konturen Bachs (Solosonate: g-moll) klar nachzeichnete. Der Violinabend von Zlatko Balokovic war nicht weniger erfolgreich, was das Bachspiel anbetraf (Adagio und Fuge in g-moll). Bei Beethovens G-dur-Sonate soll der Vortrag etwas slawifiziert gewesen sein. Dem jungen Heß-Schüler Boris Feliciant ein ermunterndes Lob für sein schon beträchtliches Können.

Klavierabende

Die Reihe ist lang und eine individuelle Abgrenzung nicht leicht. Beginnen wir mit Richard Rößler, der in seiner Art eine Persönlichkeit vorstellt. Er spielte den zweiten Teil des »Wohltemperierten Klaviers» mit gestaltender Sicherheit, allerdings etwas feminin romantisch und ziemlich gleichförmig in den doch inhaltlich verschiedenen Stücken. Stilistisch glänzend war Dr. V. Ernst Wolff, abwechselnd mit alten Cembalo-Sachen und Klaviervorträgen auftretend, wobei eine nette Ausgrabung, die dem frühen Haydn etwa zu vergleichende fis-moll-Sonate von Fr. W. Rust, zutage kam. Rudolf Serkin wird vielleicht noch einmal eine Größe, denn er ist jetzt schon ungewöhnlich in seinem geistig fundierten, von Bach bis Reger reichenden Können. Eine ähnlich ernste Musikererscheinung ist Hans Beltz, der u. a. eine neue Klaviersonate op. 13 von Kurt Thomas erstmalig vorführte. Sie hat Vorzüge einer klaren Formgebung, verrät auch im ersten Satz belangvolle Substanz, ist aber im übrigen aus einer Konstruktionsabsicht geboren. Kurt Thomas, dessen Vokalwerke ja berechtigte Anerkennung gefunden haben, muß sich als Instrumentalkomponist noch überzeugender als bisher beweisen. Ein romantisches Programm absolvierte Winfried Wolf, und zwar in zurückhaltender, nicht schwärmerisch-schwächlicher Darstellung von Schubert, Schumann und Liszt. Nennen wir noch als zu dieser Gruppe gehörend den hochtalentierten Hans Erich Riebensahm (Brahms: Paganini-Variationen), den gleichfalls ursprüngliche Klavier- und Musikerbegabung verratenden Conrad Hansen und einen anscheinend vielversprechenden Neuling, Cornelius Hofer.

Die anderen nämlich erwiesen sich vorwiegend als Virtuosen, z. B. Iso Elinson an seinem zweiten und dritten Abend, auch der durch Kultur und Eleganz bezaubernde Karol Szreter und die beiden, mit rassigem Elan spielenden jungen Ungarn Lajos Heimlich und Edi Kilenyi. Den mir diesmal entgangenen M. Horszowski will ich wegen guter früherer Leistungen nicht unerwähnt lassen.

Auch dem schöneren Geschlecht ein paar Beifallssträußchen! Gertrude Peppercorn hatte mit ihrem Chopin-Spiel, das federnde Sicherheit und echten Impuls verriet, einen schönen Einführungserfolg. Eine noch blutjunge Debutantin aus Wien, Poldi Mildner, spielte in einem Orchesterkonzert von Felix M. Gatz mit einer draufgängerischen Musizierfreude die Burleske von Strauß, daß man daran seine helle Freude haben konnte. Selma Honigberger hat schon den Ruf großer Spielgeläufigkeit und eines gefestigten Charakters. Sie wurde den Brahmsschen Paganini-Variationen, die sicher keine kleine Aufgabe sind, in achtunggebietender Weise gerecht. Nina Iwascheff-Blochina, Anthea Bowring und die seit ein paar Jahren eifrig fortstrebende junge Annekäthe Rellstab haben wenigstens eine freundliche Beachtung zu beanspruchen.

Sänger und Sängerinnen

Den stärksten Eindruck der verflossenen Liederabende erzielte wohl Lula Mysz-Gmeiner, und zwar mit einer Gruppe neuzeitlicher Balladen, künstlerisch gipfelnd im H. Wolfschen »Feuerreiter«. Diese Frau ist als Gestalterin unvergleichbar. Sie sang auch zwei neue Stücke: eine artistisch hochgeschraubte, psychologisch kompliziert gezeichnete Ballade »Jane Gray« von Schönberg und eine im Aufbau einfachere und deshalb unmittelbarer wirkende von Klaus Pringsheim, »Der Hauer«. Bei Tilly Erlenmeyer war man erfreut, wie gut die vortrefflich geschulte Stimme noch heute klingt. Der sehr gut besuchte Liederabend von Maria Basca konnte auch künstlerisch als ein großer Erfolg gebucht werden. Ihre Stimme erwies sich gegen früher erstaunlich gewachsen an Ausdruckskraft und Freiheit des Tones. Sie zählt nunmehr zu den prominenten Sängerinnen. Wenn Julia Lotte Stern erst ebenso ihr

von Natur aus sprödes Material voll beherrscht (sie ist auf bestem Wege dahin), wird sie vermöge ihrer reichen musikalischen Gaben unbestrittene Wertschätzung finden. Neu waren mir drei andere Altistinnen; die Schweizerin Emilie Wackernagel, eine nicht nur durch Stimmsicherheit, sondern auch durch ihre künstlerischen Vorzüge auffallende Sängerin, ferner über den Durchschnitt hinausragend: Julie de Stuers und Ruth Kisch-Arndt. Die Sopranistin Hilde Weyer gefiel durch ihre tonfreie und schlichte Art, Lieder des jungen Brahms vorzutragen. Die kleine, sympathische Stimme von Sophie Krause versuchte sich u. a. an Hugo Wolf und hob eine Gruppe Klabund-Lieder von Walther Hirschberg, musikalisch feinempfundene, schätzenswerte Neuheiten spätromantisch-impressionistischer Ausdrucksform, mit einigem Glück aus der Taufe.

Zwei Sänger nur, aber es sind wertvolle Erscheinungen. Wenigstens besitzt Hans Hoefflin ausgezeichnetes Tenormaterial lyrisch heller Färbung, das jedoch noch der weiteren Schulung bedarf. Hermann Schey endlich ist heute schon eine Sängererscheinung ersten Ranges, ein Künstler von wirklicher Reife, der Schubert und Hugo Wolf wieder zum neuen Erlebnis macht. *Karl Westermeyer*

OPER

BERN: Hans *Kaufmann* führte sein Weg über das Berliner Schillertheater und die Braunschweiger Bühne nach der schweizerischen Bundesstadt, deren Theaterlos ihm nun schon seit fünf Jahren anvertraut ist. Am 10. November konnte er hier sein 25 jähriges Jubiläum als Bühnenleiter feiern. Als Festvorstellung bot man die Premiere des »Intermezzo« von *Richard Strauß*, worin Kaufmann seine Inszenierungskunst wieder einmal auf das eindringlichste bekunden konnte. *Albert Nef* stellte seine direktoriale Potenz in den Dienst der neuartigen dramatischen Gattung, deren Wert sich jedoch weder in textlicher noch musikalischer Erfindung über ein achtunggebietendes Mittelmaß erhebt. Die Rolle der Christine fand in Gerty Weisner eine ausgezeichnete Interpretin, der sich Jean Ernest als Gatte würdevoll zur Seite stellte. — In Anwesenheit Jaromir *Weinbergers* hat dessen zugkräftige Volksoper Schwanda einen großen Erfolg errungen. Die Aufführung war vom Regisseur Koch trefflich vorbereitet worden. Kapellmeister Walter Herbert, der natürlich wieder einmal auswendig dirigierte, brachte die raffiniert instrumentierte Partitur zu faszinierendem Erklingen. Schon die geistreich gearbeitete Ouvertüre bereitete den Sieg vor und zwang das Publikum in Bann. Man war wieder einmal froh, leicht faßliche, unbeschwerte Musik genießen zu können. *Julius Mai*

BRESLAU: Die zahlreichen modernen Neuheiten der ersten Spielmonate haben das Publikum nicht anzuziehen vermocht, und so wendete sich der rasch belehrte neue Intendant *Georg Hartmann* der sorgsamen Auffrischung beliebter älterer Werke — Tannhäuser, Ring des Nibelungen, Rosenkavalier, Bohème, Wildschütz usw. — zu, die denn auch alsbald den Besuch erheblich stärkten. — Unmittelbar nach dem Beginn dieser Umkehr drohte aber eine plötzliche Katastrophe. Belastet mit den finanziellen Nachwehen der nicht allzu sparsamen Wirtschaft der verflossenen Intendanz sah sich das Stadttheater der Eventualität gegenüber, seine Zahlungspflichten nicht erfüllen zu können, da die selbst in ärgster Bedrängnis stehende Stadt eine einmalige Erhöhung des etatsmäßigen Zuschusses ablehnen mußte. In dieser Not fuhr eine Deputation nach Berlin ins Kultusministerium, wo man nach langwierigen Verhandlungen die für den Augenblick notwendige Hilfe denn auch gewährte, aber nur unter der ungeheuerlichen Bedingung, daß das Stadttheater mit Ablauf der Spielzeit seine Pforten zu schließen habe. Breslaus Bürgerschaft ist nun aber durchaus nicht gewillt, sich dieses Diktat gefallen zu lassen. Ein Entrüstungssturm setzte ein, der sich zunächst in einer von vielen Tausenden besuchten Protest-Versammlung donnernd entlud. Die Redner des Tages — unter ihnen der Präsident der Bühnengenossenschaft, *Karl Wallauer* — wetteiferten miteinander, das kulturell, wie politisch gleich unverständige und unverständliche Berliner Todesurteil in schärfsten Worten zurückzuweisen und die mit Staatshilfe zu bewirkende Erhaltung der einzigen großen musikalischen Kunststätte im deutschen Osten kategorisch zu fordern. Sehr richtig wurde damit argumentiert, daß die überreich dotierten, in Riesengehältern von unzähligen Generalintendanten, Intendanten, Generalmusikdirektoren, Oberregisseuren, Solisten förmlich schwelgenden Staatsopern in Berlin, Kassel und Wiesbaden viele Millionen von Steuergeldern all-

jährlich verschlingen, die ja nicht nur aus Berlin, Kassel und Wiesbaden, sondern auch aus Breslau und Schlesien stammen, und daß die ungleich bescheidenere Breslauer Oper mit einem winzigen Bruchteil dieser Summen vor dem Untergang bewahrt werden könnte. Eine energische Resolution wurde gefaßt und von der Monstre-Versammlung einstimmig gebilligt, ferner ein Arbeits-Ausschuß eingesetzt, der dem Ministerium klar machen soll und hoffentlich auch klarmachen wird, daß man hohe Kultur- und Kunstwerte in der exponiertesten Provinz nicht zertreten darf. Unzählige Zuschriften und Protestworte erster Opernkünstler, die ihren Ausgang von Breslau genommen haben (z. B. Barbara Kemp, Leo Slezak, Paul Bender), wurden in der Versammlung verlesen, zu der übrigens auch *Julius Prüwer* (28 Jahre hindurch Operndirigent in Breslau) aus Berlin herbeigeeilt war, um an der Spitze des ihm wohlvertrauten Orchesters und Chores das Vorspiel und den »Wach auf«-Chor aus den »Meistersingern« zum zündenden Vortrag zu bringen. *Erich Freund*

DRESDEN: Den herkömmlichen Erfolg hatte auch hier *Weinbergers* »Schwanda«, obwohl man sich über den Trompeter von Säkkingen-Charakter des Werkes keinen Täuschungen hingab. Die reizende Aufführung unter Staegemann und Striegler mit Paul Schöffler, Curt Taucher und Angela Kolniak in den drei Hauptpartien verdient wirklich Bewunderung. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Eine Neuinszenierung des »Lohengrin« unter *Friedrich Schramm* entfernte sich von Wagners genauen Vorschriften möglichst weit. Es war der gleiche Geist, der auch aus den Bühnenbildern *Ludwig Sieverts* sprach: mehr Hirn als Seele. Eine scheinbar revolutionäre Regieidee basierte in Wirklichkeit auf alten Stand- und Spielregeln. Außer einigen psychologischen Verstößen war es besonders die strenge Konstruktivität der Gruppierungen, die mit dem Gehalt des Werkes nicht in Einklang geraten wollte. Dabei stand in dieser Aufführung technisch alles auf so ausgezeichneter Höhe, daß man nur wünschte, diese Riesensumme an Geist und Arbeit wäre auf ein dem Wiedergabestil entsprechendes Werk angewandt worden. Denn in dem hier zur Ausführung gelangten Sinn dürfte Wagners »Kinder, macht Neues!« kaum gedacht sein. Die ganze Art der »Versachlichung« trat um so schärfer hervor, da *Wolfgang Martin* bei lyrischen Episoden und dramatischen Steigerungen das Gefühlsmäßige und Seelische des musikalischen Aufbaues bestimmt zum Ausdruck kommen ließ. Mit Ausnahme des Telramund waren alle führenden Partien recht gut besetzt. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Prolog zu Schönberg: Il maestro di musica, Intermedium des großen *Pergolese*, unter dem Titel »Der getreue Musikmeister«, in einer entzückenden Aufführung. Das Werk erträgt, höchstes Kompliment, die Nachbarschaft Schönbergs: von einem Reichtum nicht nur der primärmelodischen Erfindung, sondern vor allem des wechselnden Motivmaterials innerhalb des gleichen melodischen Gebildes, der unmittelbar an Mozart mahnt und sonst im achtzehnten Jahrhundert kaum seinesgleichen hat; zugleich von einer hellen, leichten Trauer des Tones, die stets noch ihr Geheimnis in sich hält. Man gab das Werk, von dem nur das melodisch-harmonische Fundament aufgezeichnet ist, in der *Scheringschen* Bearbeitung, die die Frankfurter Oper für die Bühne einrichtete; mit sehr hübschen, unprätentiösen und amüsanten Seccorezitativen. Das Hauptverdienst der Aufführung liegt beim Regisseur *Graf*, der den allzu behaglichen Gang der Handlung durch bunte Buffoeinfälle weitertreibt, ohne je kunstgewerblich zu stilisieren und dekorieren: die Ideen sind allesamt aus der Aktion selber geschöpft, nirgends ihr als Aufputz umgelegt. Musikalisch sehr hübsch unter *Seidelmann;* immerhin, manches ließe sich schwebender und zarter denken. Solistisch herrscht die entzückende Clara *Ebers* als Lauretta; als glücklicher und unglücklicher Rivale betätigen sich die Herren *Schramm* und *Permann* mit viel Laune. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HALLE: Die Oper verzeichnete eine wohlgelungene Aufführung von *Siegfried Wagners* Märchenoper »An allem ist Hütchen schuld«, eine vortreffliche Wiedergabe von E. d'Alberts »Die toten Augen« mit Elisabeth *Grunewald* in der Hauptrolle — eine prachtvolle Leistung — und eine Neueinstudierung von Mozarts »Entführung«, in der Ruth *Schöbel* und Walter *Kathammer* als Blondchen und Pedrillo sich auszeichneten, während bei den übrigen Mitwirkenden der Wille mehr zu loben war als die Leistungen, mit Ausnahme *Erich Bands*, der für dieses

reizende Singspiel ein feines Verständnis bekundete. *Martin Frey*

HAMBURG: In der Stadttheater-Oper ist die Eulenspiegel-Oper *Tyll* über einen Erfolg, der nur als solcher der Darstellung zu definieren und bescheiden gewesen ist, nicht hinausgekommen. Das Stoffliche (nach de Costers Roman) hat den Mangel, Eule und Spiegel nicht auch der Gegenwart mit ihren Torheiten zu präsentieren. Durch den Vorsatz, die Erlösung des Sünders am Galgen durch teilnehmende Liebe des Weibes (Wagner-Mitleid) zu demonstrieren, erlahmt der Anteil am treibenden Vorgang, dem die Versagung des Singspieltons ebenso schadet, wie die Bevorzugung der Straße des ernsten Dramas. Der schwere Panzer, die vielerlei Gewürze des Klanglichen, die der Autor Mark *Lothar* (eigentlich Lothar Hundertmark) — zweifellos eine Begabung — verwertet, drücken gleichfalls den Übermut und den burlesken Grundklang nieder. An der hiesigen Oper — der anscheinend die magere Konkurrenz durch die »Volksoper« nicht lange mehr lästig sein wird — hat Gotthelf *Pistor* als »älterer« Wagner-Siegfried eine hemmungslos strahlende Leistung gesichert, Maria *Ivogün* als Fluth in Nicolais Oper bei ihrem ersten hiesigen Gastieren auf der Bühne nachhaltige Wirkung geübt und in der »Entführung« Rudolf *Krasselt* gastweise als Sachwalter mit Herz und Hirn höchst erfolgreich dirigiert. *Wilhelm Zinne*

KOPENHAGEN: Im Anschluß an die »Kunsttagung« im Forum fand auch in der kgl. Oper eine Reihe von *dänischen* Aufführungen statt. Leider wurden keine Neuigkeiten vorgeführt. In erster Reihe standen *Heises* »König und Marschall«, Nielsens »Saul und David« und »Mascerade«; neueinstudiert waren *Börresens* »Der königliche Gast« und *Ennas* »Komödianten«, die doch gleich wieder vom Repertoire verschwanden. Sonst soll vor allen Dingen die Wiederaufnahme nach vielen Jahren von »Siegfried« hervorgehoben werden. Wagners Werk kam im ganzen glücklich zur Geltung; die Titelpartie sangen die Herren *N. Hansen* und *Wiedemann*, Wotan die Herren *Höeberg* und *Byrding*, Brünnhilde Frau *Hjalmar* und Frl. *Kaysen*. *Wilh. Behrend*

MANNHEIM: In dem Bestreben, etwas noch nie Gesehenes und Gehörtes zu bringen, griff unsere Oper nach einer früheren Arbeit von *Darius Milhaud*. Nach einer Dichtung von Francis Jammes »*la brebis egarée*« schrieb Milhaud seine Musik, die so wenig eine dramatische genannt werden kann wie der dichterische Stoff den Vorwurf für eine richtiggehende Oper darstellt. Nur in *einer* Szene wurden wir weit über das Niveau hinausgehoben, wurden wir an eine seltene Begabung gemahnt, die in diesem Darius schlummert und eines Tages vielleicht losbrechen, aufflammen wird, so daß alle Welt den Feuerschein gewahrt. In einer Szene in dem Kapuzinerkloster, in das sich Pierre, der passive Held des musikalischen Romans, geflüchtet, um seinem Gott sein ganzes schuldbeladenes Herz auszuschütten, erhebt sich auf einmal die vorher so müde gesponnene Diktion zu einer Höhe der Eindringlichkeit, zu einer Macht der Beredsamkeit, die wir dem lässigen Plauderton der vorausgegangenen Gespräche nimmermehr zugetraut hätten. Wir haben überlegt, woher diese Wandlung über den Komponisten gekommen sein mag. Wir glauben sie nicht nur dem Einflusse der ins Transzendentale hinüberschweifenden poetischen Vorlage, sondern auch dem ganz substanziellen Hereinragen von Elementen der alten Kirchenmusik zuschreiben zu sollen. Der alte gregorianische Choral hat wieder einmal seine Befruchtungstendenzen entfaltet und die Metaphysik ist über die Sachlichkeit Siegerin geblieben.
Ganz ferne von Zeitgemäßheit, spottend jeglicher Sperrmaßnahme, die die Romantik aus dem Gehege der Operndichtung und der Opernkomposition verbannt wissen wollte, tollt *Jaromir Weinbergers* »*Schwanda*« über die Bühnen des Reichs. Er spielte auch uns auf und gewann in einer von musikantischem Temperament beflügelten Wiedergabe, die *Eugen Jochums* Dirigentenstab anfeuerte, den Beifall der Hörer. Die Paradoxie der Oper ist wieder einmal auf die Probe gestellt worden, auf eine Probe, die der böhmische Musiker mit seinem melodischen Starkstrom gewonnen hat. Und nicht nur die Theaterdirektoren, die auf zugkräftige Novitäten auslugen, sondern auch die Freunde einer wohlsangbaren und spielfreudigen Oper können hier sagen »Probatum est«. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Von dem als Komponist bisher noch nicht hervorgetretenen englischen Dirigenten Albert *Coates*, der vor dem Krieg seine Ausbildung in Deutschland erhielt, brachte die Staatsoper die einaktige Komödie

»*Samuel Pepys*« zur Uraufführung. Das wenig kurzweilige Libretto ist eine dramatisierte Anekdote aus dem Tagebuch des im 17. Jahrhundert lebenden, der Musik wie den Frauen gleich leidenschaftlich ergebenen englischen Admiralitätsbeamten Samuel Pepys, auf den Romain Rolland in seiner »Musikalischen Reise ins Land der Vergangenheit« wieder aufmerksam gemacht hat. Die Musik, die Coates, ein kenntnisreicher Musiker von Geschmack und Bildung, dazu schrieb, verfällt in ihrem Streben, einen möglichst bewegten, flüssigen Lustspielton anzuschlagen, einer Geschäftigkeit, die sich in sich selbst totläuft. Das erfreulichste an dieser nicht eben einfallsstarken, theaterfremden Partitur ist die Instrumentation. Sie ist für das harmlose Spiel vielleicht manchmal etwas zu anspruchsvoll, aber immer klingend und farbig. Alles in allem eine gut gekonnte, redliche Arbeit. Mehr nicht. Der freundliche Beifall des Abends kommt im wesentlichen auf das Konto der glänzenden Aufführung, die Hans *Knappertsbusch* mit sprühender Leichtigkeit leitete, und in der sich namentlich Berthold *Sterneck* als Samuel Pepys auszeichnete.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Rich. Strauß' »*Intermezzo*« ließ sich auf das neue Jahr 1930 nicht mehr hinausschieben, obgleich viele Theaterbesucher nach dieser endlichen Erstaufführung mit der Kritik einer Meinung waren, daß man an dieser Tragikomödie bisher nichts verloren hatte. Kapellmeister *Wetzelsberger* ermöglichte immerhin einen Abend, der einige starke musikalische Anziehungspunkte hatte, während der Meister selbst danach dieser Partitur gegenüber am Pult eine rein funktionelle Stellung einnahm. Die glückliche Konstellation des Solopersonals, der lebendige innere Kontakt von musikalischer und szenischer Leitung, wie überhaupt das bemerkenswerte kulturelle Niveau der Nürnberger Oper dokumentierte am deutlichsten die Erstaufführung des *Boris Godunoff* unter Wetzelbergers stilsicherer Stabführung in der Inszenierung des hochbegabten *Rudolf Hartmann*. Eine Leistung, die man an einer mittleren Bühne nicht leicht wieder finden wird, bot *Jaro Prohaska* in der Titelrolle. Was Weinbergers »*Schwanda*« in Nürnberg als »Volksoper« nicht erfüllte, das lösten darauf »*Die beiden Schützen*« von *Lortzing* ein. Das sanguinische Kapellmeistertemperament *Adolf Dressels* entzündete sich am elementarsten an der Aidapartitur. Diese hervorragende Aufführung hat sich auch dank der hochkünstlerischen Inszenierung Hartmanns und der dominierenden Amneris Gertrud *Rüngers* seit Beginn der Spielzeit am energischsten im Repertoire behauptet. Das »*Lebenslicht*«, ein Märchen von Anna *Bethe-Kuhn*, zu dem der fränkische Komponist *Armin Knab* die Musik schrieb, war die Weihnachtsfreude aller großen und kleinen Kinder im alten Nürnberger Stadttheater. Knabs Musik kann derselben starken Sympathien gewiß sein, wie das liebenswürdige Buch. Auch der Musiker findet in diesem Reich der absoluten Konsonanz eine Fülle reizvoller lied- und tanzmäßiger Episoden in sauberer, kontrapunktischer Fassung, organisch verbunden durch die phantasievolle leitmotivische Verarbeitung, die dem Ganzen eine formale Geschlossenheit gibt.

Wilhelm Matthes

PRAG: Es ist nichts besonderes vorgefallen. Im *Deutschen Theater* herrschen keine angenehmen Zustände. Georg *Szell* fand ein Ensemble vor, mit dem er nicht viel Positives anfangen konnte. Sein Stellvertreter, Max *Rudolf*, sehr begabt, aber doch zu jung, um während der langen Szellschen Vakanzen das Theater zu leiten, suggestiv zu führen, betreut den Spielplan und dirigiert die Premièren, die entweder etwas spät kommen (*Toch:* »Prinzessin auf der Erbse«, *Hindemith:* »Hin und zurück«, *Krenek:* »Schwergewicht)« oder schlecht gewählt sind (*Mozart:* »Lucius Sulla«). Im *Tschechischen Nationaltheater* wurde mit großem Fleiß gearbeitet. Geboten wurde anläßlich des 70. Geburtstages von J. B. *Foerster* ein Gesamtzyklus seiner Opern unter Otokar *Ostrcil*, ferner in ausgezeichneten Neuszenierungen: »Don Juan« und »Oberon«.

Erich Steinhard

STUTTGART: Aus der großen Zahl der dereinst zu kaum mehr als flüchtiger Geltung gelangten *Verdi-Opern* hat sich das Württ. Landestheater die *Sizilianische Vesper* hervorgeholt und mit deren Einstudierung eine beachtenswerte Tat vollbracht. Ein Drama im großen Format der Pariser Oper stellt keine geringen Anforderungen, es verlangt erste Sängerkräfte und Massenbesetzung, und es bedarf notwendigerweise auch des reichen szenischen Aufwandes. Gehört die Sizilianische Vesper bestimmt nicht zu den schlagkräftigen Werken des genialen Italie-

ners, ist also an ihr keine Unterlassungssünde gutzumachen gewesen, so kann doch andererseits einzelnen ihrer Musiknummern der Reiz sinnlich schöner Melodie und kräftiger Dramatik nicht abgesprochen werden. Verdi war, als er diese Oper schrieb, an einem Punkt angelangt, wo er, auf große Erfolge bereits zurücksehend, wieder neue Kräfte zu weiterem Aufstieg zu sammeln hatte. Da er unermüdlich im Arbeiten war, konnte es nicht ausbleiben, daß er gelegentlich dem gewohnheitsmäßigen Schreiben verfiel. Um die Wiederbelebung der den ganzen Apparat einer großen Bühne in Bewegung setzenden Oper, die früher in umgeänderter Gestalt auch als Giovanna di Montfort erschienen ist, haben sich der Textbearbeiter *Gian Bundi* und der Spielleiter *Harry Stangenberg* ebenso verdient gemacht wie *Carl Leonhardt* als Anführer des Orchesters; die Hauptrollen fand man besetzt durch Rhoda von Glehn (Elena), Robert Butz (Arrigo), Hermann Weil (Montfort) und Hermann Horner (Procida), durchweg Künstler, denen die gerade für den italienischen Gesangstil nötigen Eigenschaften vollauf zu Gebote stehen. *Alexander Eisenmann*

WIEN: Die neuen künstlerischen Leiter unseres Operntheaters, Clemens *Krauß* und Lothar *Wallerstein*, haben sich alle Mühe gegeben, um Verdis »*Simone Boccanegra*«, der durch Franz *Werfel* eine neue deutsche Gewandung erhalten hat, in großartiger und glanzvoller Weise in Szene zu setzen. Gleichwohl bleibt es fraglich, ob diese Oper dem deutschen Repertoire wird dauernd erhalten bleiben können. Verdis Meisterwerke krönen allemal einen bestimmten Entwicklungsgang, und aus dieser Situation schöpfen sie die Klarheit ihrer stilistischen Haltung, die Durchschlagskraft ihrer Prägungen. Diese Klarheit, diese Prägnanz fehlen dem »Simone Boccanegra«. Hier ist alles noch wie im Fluß. Die Stilelemente vermischen sich, die Entwicklungslinien überschneiden sich: genialische Impulse in drängender, gärender Fülle, aber ohne jene impetuose Triebkraft, die wie in den gesegneten Zeiten der Reife fähig wäre, wirklich Typisches herauszukristallisieren. Die düstere, verworrene Historie, die von Piave mehr schlecht als recht zum Libretto gezimmert wurde, mag etwa dem unbedenklichen Komponisten aus der »Troubadour«-Zeit zugedacht gewesen sein. Über diese Epoche war Verdi, als er den »Boccanegra« konzipierte, schon hinaus, ohne noch die nächste erreicht zu haben. Deutlich spürt man's, daß er sucht und experimentiert, im Melodischen wie im Formalen, in Harmonie und Instrumentation, in Deklamation und Rezitativ. »Simone Boccanegra« ist auf weite Strecken hin Rezitativoper. Und in der Rezitativbehandlung wächst der Meister und findet neue Werte. So unwahr und unlebendig die Holzpuppenfiguren des Librettos sind — was sie zu singen und zu sagen haben, legt ihnen Verdi in wahrer und lebensvoller Deklamation, in feinster dramatischer Akzentuierung in den Mund. Das sind die Stellen, die Verdi in späterer Zeit bewogen haben mögen, diese Oper wieder aufzunehmen und die bereits auf den »Otello«-Stil hinweisenden Ansätze noch deutlicher herauszuarbeiten. Daneben finden sich wohl ebensoviel »Rückfälle« in die »Troubadour«- und »Traviata«-Tonart, der Verdi längst entwachsen war und der er infolgedessen kaum mehr etwas wirklich Zündendes und Unmittelbares entlocken konnte. »Simone Boccanegra« ist und bleibt ein hochinteressantes, wichtiges und wertvolles Übergangswerk; aber diesen Übergangscharakter hat ihm auch der von Boito beratene Verdi nicht benehmen können. Noch viel weniger wird Werfels neue deutsche Übersetzung dazu imstande sein. In der Aufführung, die musikalisch und szenisch aufs feinste herausgearbeitet war, wurden vielgepriesene Opernstimmen eingesetzt. Maria *Nemeths* lichter, seraphischer Sopran, *Rodes* charaktervoller Bariton, dem die hohe Lage der Titelrolle freilich einige Mühe bereitete, *Manowardas* breiter, stämmiger Baß und *Patackys* hübsche lyrische Tenorstimme, die sich immer wieder um die glücklichsten Sängerwirkungen bringt, indem sie den Ton allzu oft in Formlosigkeit zerfließen läßt. *Heinrich Kralik*

KONZERT

BASEL: Dem beglückenden Wirken *Weingartners* verdanken wir eine Folge von Sinfoniekonzerten, die ausnahmslos zu wertvollen und unvergeßlichen Erinnerungen werden dürften. Die pietätvolle Ausdeutung der d-moll-Sinfonie Hermann Suters, die Erstaufführung eines »Concerto« für Streichorchester von Lully, Julius Weismanns Klavierkonzert mit dem Komponisten am Flügel, Paul Juons »Tripelkonzert«, von Fritz *Hirt*, Hermann *Beyer-Hané* und Eduard *Ehrsam* virtuos wiedergegeben, sodann Bruckners V. Sinfonie in B-dur, Weingartners VI. Sin-

fonie, die durch Verwertung Schubertscher Motive besonders reizvoll wirkt, aber auch im Eigenen manches Wertvolle bietet, Tschaikowskijs sinfonische Dichtung »Romeo und Julia« waren durchwegs hervorragende Leistungen. Ihnen reihte sich als Krönung ein Extrakonzert mit Pablo *Casals* an, in dem dieser unübertroffene Meister seines Instruments Werke von Haydn und Weingartner vollendet darstellte. — Der Gesellschaft für Kammermusik verdankte man reichste Pflege dieses intimen Genres. Mit gesteigertem Können setzte sich das hiesige Quartett Fritz Hirt, Rodolfo Felicani, Albert Bertschmann und Hermann Beyer-Hané für Schöpfungen von Adolf Busch (Fünf Präludien und Fugen, op. 36), Walter Geiser (Streichquartett C-dur, op. 6), Frank Martin (Klavierquintett d-moll) ein, und das Budapester Streichquartett brachte Bela Bartok, Smetana und Brahms in blühender Wiedergabe. Einen vollen Erfolg erspielte sich auch Paul Grümmer mit seinem Kammerorchester in Werken von Busch, Bertali, Tardini und J. S. Bach. Bedeutende Solistenkonzerte verdankte man Edwin Fischer, Walter Gieseking, Marta Linz und Eduard Henneberger. *Gebhard Reiner*

BERN: Ein reichlich mit Polemik beladenes Semester liegt hinter uns. Zuerst erschien *Eugen Papst* mit seinem Hamburger Lehrergesangverein als Gast der Liedertafel, deren Leiter Fritz Brun sich jedoch der Veranstaltung oppositionell fernhielt. Der wohldisziplinierte Chor brillierte mit seinem auserlesenen Programm auf allen Gebieten der Männerchorliteratur und erzielte hier Bewunderung. Dann folgte die Controverse Brun gegen Weingartner, der sich in selbstloser Weise als deus ex machina dem Orchesterverein zur Verfügung stellte, um ihn von seinen Defizitnöten zu befreien. An 4 Abenden sollen unter seinem Zepter Beethovens Orchesterwerke aufgeführt werden; die 9te jedoch gab der Cäcilienverein nicht frei. Das nun absolvierte 1. Konzert war ein voller Sieg für den autoritativen Beethoveninterpreten. Und schließlich der Konflikt Brun—Joß, der nun zugunsten der hohen Kritik geschlichtet wurde. — Dadurch, daß Fr. Brun Bruckners 8. Sinfonie einen ganzen Abend widmete und Ernst Kurth kurz vorher das Werk unter meisterhafter Interpretation auf zwei Flügeln erläuterte, konnte der Koloß in seiner ganzen Erhabenheit und titanischen Größe erstehen. Als bedeutsame Novitäten sind Debussys sinfonische Dichtung »La mer«, Othmar Schoecks Wandersprüche und Rich. Flurys Fastnachtssinfonie zu nennen. Daß eine so grundaus musikalische Natur wie Schoeck seine Bahn verläßt und die Singstimme (Mia Peltenburg) in instrumentalen Wettbewerb mit Klarinette und Horn treten läßt, ist mir unverständlich. In dieser Versinnbildlichung konnte mir Eichendorffs Dichtung keinen restlos befriedigenden Eindruck machen. Anders der Solothurner Flury, der in Enzmanns Ballade eine rassige Illustration geschaffen hat. Auf dem Gebiet der Kammermusik war Berns Jungmannschaft rührig. Der mit einem Schubertpreis bedachte Albert Moeschinger erwies sich in einem Trio und Quartett für Streicher als ein seine eigenen Wege gehender ernster Komponist. Wie hier hat die Berner Kammermusikvereinigung (Brun, Hug, Blume, Lehr) auch bei Willy Burkhard und Otto Kreis Pate gestanden. Des ersteren Quartett op. 23 bewegt sich auf der Grenzscheide der Modernen; der Autor weiß jedoch durch geschickte kontrapunktische Feinheiten den Kontakt mit der Klassik zu bewahren. Otto Kreis tendiert schon mehr nach der konservativen Richtung. Edle Thematik und meisterhaft beherrschter Stil lassen dem einstweiligen Torso einen ebenso wortvollen Finalteil erhoffen. Im gleichen Konzert wurden noch vier einfach gehaltene, schön klingende Chorlieder zu lebensfähigem Dasein erweckt. Der Cäcilienverein brachte unter Bruns würdiger Leitung Mozarts Requiem, Brahms' Schicksalslied und Schumanns Manfred mit Ludwig Wüllners erschütternder Rezitation zur eindringlichsten Entfaltung. Daß hier auch auf dem Lande im edelsten Sinne musiziert wird, erwies das von Ernst Schweingruber herrlich inaugurierte Weihnachtskonzert des Konolfinger Lehrergesangvereins, in dem als geistige Ausstrahlung des Kurthschen collegium musicum Meisterwerke des 13. und 17. Jahrhunderts zu stimmungsvoller Darstellung gelangten. *Julius Mai*

DRESDEN: »Neue Musik« hörte man in etwas bunt zusammengewürfelter Form beim jüngsten Konzert von Paul Aron. Es war aber eine beachtliche Uraufführung darunter, eine Kammermusik für Klavier, Violine, Bratsche und Cello von *Johannes Müller*. Dieser junge Aron-Schüler hat sich in den Stil derer um Hindemith und Bartok gut hineingehört. Eigene Gedanken fehlen noch etwas, aber Formgefühl, Sinn für Linie, Ge-

schick für Stimmführung, für Gegensätze und Entwicklung erscheinen in erfreulichem Maße ausgeprägt. Zu einer stimmungsvollen Feier für den verstorbenen Generalintendanten Grafen Seebach gestaltete sich eine Aufführung von Mozarts Requiem unter *Hermann Kutzschbach*. Die Sinfoniekonzerte im Opernhaus werden wegen einer ernstlichen Erkrankung Buschs ebenfalls von Kutzschbach und Striegler weiter geleitet. Man hörte da kürzlich als sehr verspätete Erstaufführung die f-moll-Sinfonie von *Richard Strauß*, deren frühreifer Klassizismus aber heute nicht mehr recht ansprechen will. Die Dresdner Philharmonie hatte sich neben ihrem Hauptdirigenten *Paul Scheinpflug* einige beachtliche Gäste kommen lassen; so dirigierte *Suk* einen sehr frischen eindrucksvollen Abend mit böhmischer Musik, auch *Frieder Weissmann* hatte mit einer stimmungsvollen Aufführung der »Neunten« den gewohnten Erfolg.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Die uraufgeführte »Sinfonische Ouvertüre« des Ungarn *Tibor Harsanyi* — verblüffend kurz und knapp angelegt — kommt im Rhythmischen und in der Behandlung des Schlagzeugs offenbar von Strawinskij her. Kühne Linearität bleibt dennoch im Rahmen tonaler Gesetze. Ein rassiges Stückchen, dessen Keimkräfte aber noch nicht voll entwickelt sind, wenn es schon zu Ende ist. Der vielfältige Humor der Regerschen Hiller-Variationen lag *Hans Weisbach* ausgezeichnet; die Wiedergabe der Brahmsschen c-moll-Sinfonie übertraf die früheren noch an Geschlossenheit. Die wohlgelungene Aufführung der Straußschen »Tageszeiten« ließ nicht nur die technische Überlegenheit des Meisters klar erkennen, sondern zeugte auch von reinem Naturgefühl. *Alma Moodie* spielte köstlich Mozarts A-dur-Konzert, *Alfred Cortot* das Schumannsche Konzert so echt romantisch, daß seine Leistung jedem deutschen Pianisten zur Ehre gereicht haben würde. Die Neubelebung der Volks-Sinfoniekonzerte wurde von allen Seiten herzlich begrüßt. Stehen doch durch Sparnöte voraussichtlich für das öffentliche Musikleben sowieso mehr als genügend Hemmungen in Sicht! Die einheimische Pianistin *Anna Haasters-Zinkeisen* überzeugte mit einem monumentalen Programm wieder von ihrer starken künstlerischen Persönlichkeit. Einen sehr guten Brahms-Abend veranstaltete *Hubert Flohr* mit dem teilweise neubesetzten *Rohlfs-Zoll-Quartett*. *Anna Marie Lenzberg* bewies mit Wolfschen Liedern erneut musikalische und gesangliche Kultur.

Carl Heinzen

HALLE: Erich *Band* brachte im III. Konzert die Serenade für kleines Orchester von Kurt *Thomas*, die, mit der Vokalmesse verglichen, etwas enttäuschte. Dankbar begrüßte man nach langer Zeit wieder einmal von R. Strauß die sinfonische Fantasie »Aus Italien«. Als Solist imponierte Albert *Fischer* mit Gesängen von Hausegger und Beethoven. G. *Göhler* vermittelte im 4. Philharmonischen Konzert die Bekanntschaft mit den feingearbeiteten Variationen von *Adolf Busch*, der Bachs a-moll-Konzert kongenial vortrug und im Verein mit *Hermann Busch* und *Rud. Serkin*, von Göhler musterhaft begleitet, Beethovens Tripelkonzert zu lebendiger Wirkung verhalf. Die Robert-Franz-Singakademie und der Lehrer-Gesangverein überzeugten von neuem unter Alfred *Rahlwes*, daß sie auf den Höhen der reproduktiven Kunst wandeln.

Martin Frey

HAMBURG: Als musikalisches »Neujahr« präsentierte Dr. *Muck* (es war sicher nicht *seine* Wahl) Hermann *Erdlens* »Passacaglia«, die in Amerika (Philadelphia) mit 1000 Dollar prämiiert worden — vor vier Jahren, bei einer einzigen Nachfrage für Kiel seither; ein gelehrsam tuendes Opus, in dem gegen drei Dutzend Schulbeispiele präsentiert werden, die bescheidenen Anteil nur geweckt haben. Demgegenüber hat *Hindemith* mit seinem Dreisätzer (»Prinz-Eugen«-Variationen inmitten, die den Ausschlag gaben) »Konzertmusik« für etwa 20 Bläser stärker gewirkt mit Unbekümmertheit einer Begabung aus Überfluß. Erstmals hat dort Wilhelm *Kempff* an Beethovens erstem Klavierkonzert sich eine glänzendste Anerkennung für einen hier Unbekannten errungen. In Fritz *Kreislers* Konzerte konnte man — bei aller Würdigung seines Positiven — sich ärgern über Kreislers Herrichtung des Tschaikowskij-Konzertes, dem er sogar für den Mittelteil einen abschließenden Ausklang ungeniert aufgepfropft hatte.

Wilhelm Zinne

MANNHEIM: Die musikalischen Akademien fahren fort, die früheren Dirigenten dieser Konzerte zu zitieren und sind nunmehr bei *Kutzschbach* und *Reznicek* angelangt. Der Dresdener Musiker gab eine in

seiner Art sorgsam abgetönte Darstellung des Richard Strauß'schen Eulenspiegel, der er Mozarts großen C-dur-Sinfonie folgen ließ. Sein Mozart war untadelig bis in die letzten Figurationen. Reznicek brachte seine Tanzsinfonie, der man vor allem in einer so temperamentgeschüttelten Wiedergabe warmes Interesse entgegenbringen durfte.
Während unser Mannheimer Orchester seine Gedenktage mit einem Rückblick auf 150 jähriges Bestehen feiert, jubiliert das in dem benachbarten Ludwigshafen a. Rh. seßhafte Pfalzorchester schon nach 10 jährigem Dienst an der sinfonischen Kunst. In drei Festkonzerten gab man einen Überblick über das bisher Erreichte, zugleich auch einen Ausblick in das fürderhin Anzustrebende. Der ständige Dirigent und Organisator dieses Orchesters, *Ernst Boehe*, widmete seine Kraft und Begeisterung einer wohl innerlich erlebten Wiedergabe von Anton Bruckners fünfter Sinfonie. *Siegmund von Hausegger* trat für Wagner und Liszt ein, und *Richard Strauß* für eigenes Schaffen.
Ungemein rege betätigen sich die Männerchorverbände. Die Liedertafel hat einen neuen Dirigenten in *Ulrich Herzog* gewonnen, der wirklich seinen Heerbann zu neuen Ruhmestaten anzuführen gewillt erscheint. Und der Liederkranz hat unter *Max Sinzheimers* Führung ein Programm aufgestellt, das vorbildlich genannt werden darf. Die phantastische Nachtmusik *Ernst Tochs* präludierte, der flott hingeworfene Prinz Eugen, den *Bernhard Sekles* den Männerchören neugeschenkt, rüttelte auf, und der Bergpsalm, den *Carl Bartosch*, ein einheimischer Komponist, in einer Linie, die von Max Bruch bis zu Richard Strauß führt, in großen Ausmaßen klingend gemacht hat, interessierte nicht nur aus lokalen Gründen. *Stefan Frenkel*, der Berliner Geiger, steuerte ein eigenes Violinkonzert bei, das dem Soloinstrument seltsamerweise wenig zu besagen gibt. Derselbe Künstler war auch der Glanzpunkt einer Veranstaltung der *Stamitzgemeinde*, eines Liebhaberorchesters, das sich mit Energie und mit viel Liebe zur Kunst rüstig an die Oberfläche öffentlichen Kunsttreibens schafft. Neue Musik wurde von dem Kölner *Kunkel-Quartett* geboten, das sich mit Bartok, Wellesz und Hindemith beschäftigte. Eine *Julius-Weismann*-Feier vereinigte die entsprechenden Kräfte der Musiklehrerschaft mit dem feinsinnigen Komponisten. Der große Gewinn der Veranstaltung war die Präsentierung der neu komponierten 18 Inventionen, die der Tondichter meisterlich aus dem Manuskript spielte.
Zwei einheimische Klaviervirtuosen werben um die Anerkennung neuer Komponistennamen. Frau *Luise Schatt-Eberts* setzte sich tapfer ein für Kurt Spanich, dessen Sonate sie trotz aller kompositionellen Widerstände doch gewissen Erfolg erspielte. *Karl Rinn* hatte in den Mittelpunkt seiner Vortragsfolge Erich Wolfgang Korngolds genial schweifende E-dur-Sonate gestellt, an die zu erinnern wohl angebracht war. Langsam regen sich auch wieder die Liederabende einheimischer Gesangskräfte. Ein wohlgepflegter Bariton stellte sich in *Otto Fesenmeyer* vor, einen leuchtenden Mezzosopran ließ die kulturvoll singende *Maria Gröppler-Weingart* hören, die unter der pianistischen Assistenz *Michael Raucheisens* ein geschmackvoll zusammengestelltes Programm absolvierte. *Wilhelm Bopp*

NÜRNBERG: Den großen auswärtigen Solisten und Kammermusikvereinigungen begegnet man in Nürnberg fast nur noch in den Konzerten des *Privatmusikvereins*. Man hörte bisher Edwin *Fischer* als Pianisten und Dirigenten eines Kammerorchesters (mit Mia *Peltenburg* als Solistin), das *Busch-quartett*, den spanischen Großmeister des Cellos, Pablo *Casals*, und Maria *Basca*; sie alle mit Programmen, die in den deutschen Musikzentren hinlänglich bekannt sind. Einen fast unerreichten Erfolg hatte Otto *Klemperer* im *Philharmonischen Verein* mit Bruckners Fünfter. Die Novität von Bruno *Walter*, der an gleicher Stelle dirigierte, war ein stilistisch merkwürdig discrepantes, teilweise sogar theatralisch gehaltenes Concerto grosso von Ernest *Bloch*. Für neue Musik einer Reihe jüngerer süddeutscher Komponisten warben der Nürnberger *Madrigalchor* unter Otto *Döbereiner* und der *Kammerchor des Nürnberger Männer-Gesangvereins* unter Waldemar *Klink*. Der Zug zur kleinen Form des konzentrierten polyphonen Satzes unter solistischer Verwendung von Instrumenten trat dabei vielfach in Erscheinung. Eine Kammerkantate von Max *Gebhard* zeigte im Gegensatz zu den späteren, hart linearen Arbeiten des jungen vielversprechenden Nürnbergers klanglich und melodisch noch eine größere Abhängigkeit von der impressiven Schreibweise, ähnlich den stark verinnerlichten Gesängen für Solostimmen, Chor und Orchester des Würzburgers Karl *Schadewitz*. Wertvolle

polyphone Chormusik für Frauenstimmen auf gregorianischer Grundlage hörte man dabei von dem Münchner Fritz *Valentin*. Die Volksliederkantaten Walter *Reins* sind bei größter Ökonomie der vokalen und instrumentalen Stimmführung hauptsächlich auf instruktive Zwecke gerichtet. Eine Enttäuschung war die vom *Nürnberger Lehrergesangverein* gebrachte Uraufführung von Erwin *Lendvais* op. 55, »Der musikalische Freudenspiegel«, eine Reihe von Chorliedern, die auf Wirkungen angelegt sind, wie sie etwa vor 20 und 30 Jahren verfingen. Einen bemerkenswerten Aufstieg hat der »*Verein für klassischen Chorgesang*« unter der Leitung seines neuen Dirigenten Karl *Demmer* gemacht, wie eine Aufführung von Händels Messias zeigte. Es würde groteske Ziffern ergeben, wollte man hier all die Erst- und Uraufführungen aufzählen, die in den letzten Monaten von komponierenden Nürnberger Musikern und Dilettanten herausgebracht werden konnten. Dirigenten und Kritiker als Autoren waren dabei überwiegend vertreten. Da hier nur das wichtigste Berücksichtigung finden kann, ist eine kritische Auseinandersetzung an dieser Stelle entbehrlich. *Wilhelm Matthes*

MÜNCHEN: In den Konzerten der *Musikalischen Akademie* (Staatsorchester) hörte man wieder einmal Skrjabins »Poème de l'extase«, diese schwülen Klangexaltationen, die aber Hans *Knappertsbuschs* gesundem Empfinden weniger liegen, als z. B. die vierte Sinfonie von Tschaikowskij, die unter ihm eine Aufführung von leidenschaftlichster Spannung erfuhr. *Hausegger* machte in seinen Konzerten mit Gerhard Schjelderups sinfonischem Drama »Brand« bekannt, einem die idealistische Kunstauffassung und Weltanschauung des Komponisten bezeugenden, glänzend gearbeiteten und farbig instrumentierten Werk. Ferner brachte er den Liederzyklus »Gebete der Mädchen an Maria« nach Gedichten von Rainer Maria Rilke für Sopran in der neuen Fassung mit Kammerorchester von Karl *Marx* zur Uraufführung. Man bewundert die satztechnische Kunst und stilistische Ausgeglichenheit, bleibt aber kühl. Eine weitere Uraufführung gab es in einem Konzert von Clemens von *Franckenstein* mit der Musik für großes Orchester und Orgel »Weihnachten«, einem stimmungsvollen, klangüppigen, im Volkslied wurzelnden Stück des Schwandakomponisten Weinberger. Einen sehr anregenden Verlauf nahm ein Abend mit Alfredo *Casella* am Pult, bei welcher Gelegenheit man dessen rhythmisch reiche, stark parodistische, virtuos gemachte Suite »La Giara« kennenlernte. In den Volks-Sinfonie-Konzerten setzte sich Adolf *Mennerich* wieder für mancherlei Neues ein, so für die in ihrem nationalen Musikgut wertvolle, sonst wenig originelle »Balkanophonia« von Josip *Slavenski*, die ursprünglich musizierte Orchester-Rhapsodie »Taras Bulba« von *Leos Janacek* und *Dvoraks* neuaufgefundenes, musikfreudiges, wenn auch nicht gerade substantiell gewichtiges Violoncello-Konzert. Mia *Neusitzer-Thönissen* widmete einen ganzen Abend Joseph Haas und sang dabei, mit dem Komponisten am Flügel, zum ersten Male in München die »Lieder der Sehnsucht«, Antike Gesänge op. 77. Diese ganz neuartigen Gebilde, in denen Haas gregorianische Choralmelodien kontrapunktisch untermalt, machen wohl in ihrer Stilreinheit und asketischen Strenge einen zwingenden Eindruck, vermochten mich aber nicht zu erwärmen. *Willy Krienitz*

WIEN: Zum Sängerbundesfest 1928 hatte der »Schubertbund« eine herrliche Straußsche Männerchorkomposition erhalten; nunmehr wurde auch der Wiener »Männergesangsverein« in ähnlicher Weise bedacht: Richard Strauß widmete ihm »Das österreichische Lied«. Gewiß ein Nebenwerk, aber eines, dem unverkennbar die echte Straußsche Marke eingeprägt ist. Jeder Takt, jedes malerische Detail, die schwungvollen Steigerungen ebenso wie die naturnahen Situationsschilderungen bezeugen es, daß hier das Herz die Hand des Meisters regierte und das wunderbare, vielgestaltige Räderwerk seiner Kompositionstechnik in Bewegung setzte. Die textliche Unterlage der Komposition, ein Gedicht von *Wildgans*, gipfelt in dem Vers: »Was auch Geschick beschied, immer noch blüht ein Lied« ... und dieses Lied ist kein andres, als die alte Volkshymne, das Haydn-Lied, das Deutschlandlied. Strauß bringt schon in der Introduktion eine geistvolle Anspielung auf die unsterbliche Melodie, und die angeführte Textstelle gibt das Stichwort für ein willkommenes Zitat. Neben der wirkungsvollen Anlage des Ganzen ist das außerordentliche Geschick zu bewundern, mit dem Strauß die koloristischen und satztechnischen Eigentümlichkeiten, die sich aus dem Satz für Männerchor ergeben, in seiner Art zu

nützen weiß. Es gehört zum Wesen seiner Technik, daß sie sich am Material befruchtet. Ein Straußsches Kunstwerk und eine patriotische Kundgebung dazu: das Resultat war brausender Beifall, Da capo und heller Verbrüderungsjubel. — An einem Konzertvereinsabend brachte Leopold *Reichwein Prokofieffs* »Sinfonie classique« zur ersten Wiener Aufführung. Ein harmloses, gefälliges Stück, in welchem der sonst so neuzeitlich ausstaffierte Komponist in historischem Kostüm erscheint, die Augen sanft zu Boden schlägt und die Rolle eines ehrenwerten Rokokomusikanten, dessen Behagen noch von keinen heroisch romantischen Überschwenglichkeiten getrübt wird, mit solcher Überzeugungskraft spielt, daß man im Zweifel ist, was als Spiel, was als echt zu gelten hat. Gerade nur da und dort gibt's ein paar Wendungen — etwa in dem übermütigen Plauderdialog zwischen Fagott und Geige —, wo ein wenig aus der Schule geschwatzt wird. — Die Wiener *Kammerkonzertvereinigung* — musikbeflissene Kunstfreunde unter der sachkundigen Führung Othmar *Steinbauers* — versuchten sich an *Hindemiths* »Spielmusik« op. 43/1. Der gute Wille, gegen die Verschlafenheit unseres Musikwinters zu frondieren, verdient Beachtung, er beflügelte die Interpreten der »Spielmusik«, und Hindemiths schmucke Sätzchen, die so musikantisch und virtuos mit modern und dissonanzig appretierten Stilelementen aus der Barockzeit operieren, gerieten sehr anständig. — Die *Arbeiter-Sinfoniekonzerte*, von D. J. *Bach* durch ein Vierteljahrhundert mit Geschmack und Initiative geleitet, haben sich's zur Ehrenpflicht gemacht, nicht bloß das Alte im volksbildnerischen Sinn zu propagieren, sondern auch für Neues, Unbekanntes einzustehen. Dem tätigen Geist dieser Konzerte verdankt Karl *Weigl* die Aufführung seines neuen Violinkonzertes. Weigl ist ein feiner, stiller Tondichter und -denker; eine lyrisch versonnene Natur, die ins Weite und Breite der großen epischen Formen strebt. Auch seine jüngste Schöpfung scheint ein wenig über ihre natürlichen Grenzen hinauswachsen zu wollen. Nicht immer einem und demselben Ziele zu. Von freundlichen Sonatengedanken ausgehend, schwankt sie zwischen konzertanter oder sinfonischer Haltung, ohne die rechte Synthese beider Elemente zu finden. Der innere Widerspruch, der kennzeichnend ist für das ganze Werk, prägt sich am deutlichsten im ersten Satz und seiner geringen Homogenität aus. Glücklicher operiert Weigl in den folgenden zwei Sätzen, deren geistige Disposition sich von Haus aus in engeren Grenzen bescheidet. Weigl ist hier ganz in seinem Element: er schreibt Inniges, Kantables, und der schöne, gefühlvolle Ausklang, der nur ein bischen zu lange auf sich warten läßt, lobt den Satz als den kostbarsten Teil des Werkes. Den ungemein schwierigen Solopart spielte Josef *Wolfsthal* aus Berlin, der mit prächtigem Ton auch den zahlreichen widerhaarigen Partien des Werkes dankbare Effekte abzugewinnen wußte. — Die junge, strebsame Quartettvereinigung Fritz *Rothschilds* brachte ein neues Streichquartett von Armin *Kaufmann* zur Erstaufführung. Auch diese Komposition laboriert an einem ungelösten inneren Zwiespalt: Geist und Faktur weisen in die Vergangenheit, während sich in der Substanz, im Kolorit und namentlich in der Harmonik unverkennbare Gegenwartseinflüsse ausprägen. In den ersten zwei Sätzen erscheint die Situation äußerst verworren, aber das Scherzo zeigt dann an, daß der Komponist mit sich ins Reine gekommen ist: ein hübscher Einfall, ein apartes, zigeunerndes Zehnachteltaktthema lenkt ihn in die Bahn eines akademisch geläuterten selbstsicheren Stiles. Hier kann auch Kaufmanns Begabung für die kammermusikalische Schreibweise zur Geltung gelangen, seine solide Quartettsatztechnik, sein Sinn für polyphon und klingend geführte »reale« Stimmen. *Heinrich Kralik*

KRITIK

BÜCHER

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT, hg. von *Ernst Bücken*, Athenaion-Gesellschaft, Wildpark-Potsdam, Lieferung 9—28.

Von den bereits vor geraumer Zeit hier in den Anfangslieferungen besprochenen Teildarstellungen des splendid ausgestatteten Sammelwerkes liegen nunmehr Bückens »Rococo und Klassik« sowie Mersmanns »Moderne« vollständig vor und haben gehalten, was sie versprachen: die betreffenden Kapitel in geistreicher Lockerkeit dem gebildeten Laien und dem außerhalb der engeren Musikgelehrtheit stehenden Tonkünstler bestens versiert und schmackhaft vorzutragen. Seither sind neben neubegonnenen Periodenbehandlungen (wie der Instrumentenkunde und Instrumentation von W. Heinitz und Bückens Neunzehntem Jahrhundert) zwei wichtige Sondergegenstände angefangen und gleich auch zum guten Schluß geführt worden: *Curt Sachs* hat die Musik der Antike behandelt, und zwar mit einer (man möchte sagen) »schneidigen Eleganz« den gewaltigen Stoff von Assur und Babylon, Ägypten, Palästina, Griechenland und Rom trotz reichster Bild- und Notenbeigaben auf 32 Quartseiten zusammengedrängt; es bereitet hohes Vergnügen, sich von diesem ausgezeichneten Kenner durch weiteste Kulturzusammenhänge und geistesgeschichtliche Aspekte hinführen zu lassen. Das andere neue »Buch im Buche« ist genau neunmal so umfangreich: die »Musik des Barock« von *Robert Haas*. Ich gestehe, daß ich diese Arbeit für außerordentlich wertvoll halte; ich kenne keine zweite Behandlung dieses so wichtigen Stoffes (von den Gabrielis' bis zu Bach und Händel einschließlich), die so viel an überzeugenden Beispielen in so gleichmäßiger Beherrschung des italienischen, deutschen, französischen und englischen Materials brächte wie vorliegende Leistung. Der Direktor der Musiksammlung an der Wiener Staatsbibliothek hat es ja vielleicht — gleich seinem Berliner Lehrer Joh. Wolf — ein wenig leichter als wir andern Fachleute, sich Anschauungsstoff zu verschaffen, aber das mindert sein Verdienst nicht, denn er liefert auch das Schwerere: die reiche Auswahl, und jede Nachprüfung ergab mir die Stichhaltigkeit seiner Angaben. Dabei oktroyiert er nicht, wie es etwa H. Riemann beim gleichen Stoff getan, den Denkmälern persönliche Theorien, sondern er läßt die Geschichte selbst sich vorurteilsfrei erzählen und betont dazu nur leise die besonderen kulturgeschichtlichen Leitmotive. Wer am eigenen Leib erfahren, wie schwer das ist, grüßt solch Werk mit besonderer Hochachtung. Nach diesen Proben wünscht man dem großen Opus um so lieber glückliche Vollendung und eine eifrige Leserschaft.

Hans Joachim Moser

VICTOR KUHR: *Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen.* Übersetzt von Dr. Karl Hellwig. Verlag: Ferdinand Enke, Stuttgart.

Der mit der einschlägigen Fachliteratur überaus vertraute Verfasser, Professor an der Universität Kopenhagen, sieht das Grundproblem der psychologischen Ästhetik sehr richtig im Zusammenhange von Kunstschaffen und Kunsterleben, er weiß genau die Grenzen anzugeben, bis zu denen die Kunstwissenschaft, besonders die emotionalistische der letzten Jahrzehnte, in der Lösung dieses Problems vorgedrungen ist und sucht selbst über diese hinauszugelangen. Doch sein Werk bleibt Beschreibung, Umschreibung der Tatbestände und bringt nicht ihre Erklärung. Sein Analogieschluß löst genau so wenig wie die Formeln der Einfühlungstheoretiker das Problem des Kunsterlebnisses, und über Kunstschaffen, Kunstwachsen sagt mancher kurze Aphorismus Goethes oder Nietzsches z. B. mehr als Kuhrs niemals schiefe, aber auch niemals ganz zutreffende Ausführungen. Und doch könnte Kuhrs individuell- und sozialpsychologische Forschung, die sich mit Recht auf Benedetto Croce stützt, zu einer vollen Lösung des Problems führen, wenn sich die psychologische Ästhetik überhaupt entschließen könnte, Begriffe wie Wohlgefallen, Lustgefühl, ästhetisches Genießen u. dgl. m. ganz aufzugeben, dafür aber im kunstschaffenden wie im kunsterlebenden Menschen ein und dasselbe triebhafte Naturbedürfnis nach künstlerischer Ausdrucksform als Mittel der Welterfassung anzunehmen. Erst wenn die Kunstwissenschaft wieder auf dem festen Boden der Philosophie und Metaphysik stehen wird, kann die Psychologie zum Kern ihrer Probleme vordringen. *Willi Aron*

EMIL MICHELMANN: *Agathe von Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe.* Verlag: Dr. Ludwig Häntzschel & Co., Göttingen.

Eine strenge Wand trennte bisher die Neugier, die alles, auch das intimste Seelengeheimnis, belauschen möchte, von dem privaten Gefühls-

leben des Meisters Johannes Brahms. Erst, seit wir durch die Publikation des Briefwechsels Clara Schumann—Johannes Brahms nähere Kunde von diesem einzigen Freundschaftsbunde empfangen haben, wissen wir etwas mehr von den seelischen Kämpfen und Leiden, von den Sehnsüchten und süßen Schmerzen, denen dieses nach außen hin so kurz angebundene Männerdasein doch ausgesetzt war.

Brahms war nach Detmold gegangen, um dort am Hof des Fürsten musikalische Dienste zu vollbringen. Er war in jener Zeit Clara Schumann verfallen mit Leib und Seele. Das erste Klavierkonzert in d-moll zeugt von der aufwühlenden Leidenschaft, die ihn erfaßt, ein damals komponiertes Klavierquartett in cis-moll (viel später als op. 60 in c-moll herausgegeben) bezeichnete er selbst als unter ähnlichen Stimmungen in die Welt gesetzt, wie *die* waren, die den jungen Werther in Wetzlar bedrängten und in den Tod trieben. Aber Brahms nahm zum Glück die Werther-Pistole nicht in die Hand, sondern ließ sich von den Freunden Julius Otto Grimm und Joseph Joachim, aber besonders von dem ersteren, verlocken, nach dem lieben, gemütlichen Göttingen zu kommen, wo ein reizender Kreis von prächtigen Menschen, Musikenthusiasten und Verehrern seiner harrte. Und Brahms kam, sah die herrlich erblühte Agathe von Siebold, ein stolzes, schönes Mädchen mit allerlei vorzüglichen Begabungen ausgestattet, Tochter des damals berühmtesten Gynäkologen der Göttinger Universität: Brahms kam, sah und verliebte sich rechtschaffen in das seltene Menschenkind. Agathe sang dem jungen Musiker seine Lieder, manches Stück aus der Reihe der op. 14 und 19 mag damals von den Augen, von dem Herzenston der schönen Agathe inspiriert, entstanden sein. Brahms, noch so blutjung, fühlte sich in allen Himmeln und schwelgte in seligstem Liebesglück. Aber es kam auch Clara Schumann — gleich mit einem Halbdutzend ihrer Kinder — und erschaute mißbilligend die Idylle, die sich ihr junger Freund in dem traulichen Göttingen geschaffen hatte.

Die Dinge kamen, wie sie kommen mußten. Der junge Musiker, noch vor den Pforten einer gesicherten Existenz stehend, traute sich nicht, ein fremdes Schicksal an das seine zu ketten. Er wollte auch noch keine Fesseln tragen, die ihm nach seiner damaligen Meinung nur Last und Dämpfung seiner Schaffenstriebe verheißen haben würden. Als ihn der gemeinsame Freund Julius Otto Grimm, der Isegrimm, auf gut deutsch vor die Alternative stellt, entweder als erklärter Bräutigam Agathes oder gar nicht wieder zu kommen, da schreibt Brahms jenen unglückseligen Brief, der, wenn man heute seinen Inhalt erfährt, einen bitteren Geschmack auf der Zunge zurückläßt.

Brahms hat viel später einmal zu Joseph Victor Widmann gesagt, er hätte es nie ertragen können, wenn eine ehelich angetraute Frau ihn nach einem Mißerfolg als Komponist etwa bemitleidet haben würde. Ein solcher, und zwar ganz eklatanter Mißerfolg war ihm gerade in jenen Tagen, die auf das Göttinger Glück folgten, im Januar 1859 im Leipziger Gewandhaus beschieden, wo sein Klavierkonzert, jenes Stück aus der ersten Detmolder Werther-Zeit, erbarmungslos durchfiel (»aber das Zischen war doch zu viel!« meinte Brahms selbst).

Emil Michelmann, der Verfasser dieser neuesten Brahms-Publikation, unternimmt es, von einer rührenden Liebe zur Heimatstadt Göttingen erfüllt, in einer doppelten Verehrungs- und Respektsempfindung vor der geistig hochstehenden Frau Agathe, die ihr Schicksal wie eine Heldin der Sage trug, und vor dem großen Meister der Töne diesem kurzen Liebesleben feinfühlig nachzuspüren mit liebender Sorgfalt, mit psychologischer Eindringlichkeit diese Episode zu enthüllen. Briefe, die Kunde geben könnten von den Stadien, die dieser kurzbefristete Herzensbund durchmessen, existieren nicht oder nicht mehr. Agathe hatte, als sie sich am 28. April 1868 mit dem Sanitätsrat Dr. Schütte in Göttingen vermählte, alle Zeichen eines brieflichen Gedankenaustausches mit Brahms den Flammen übergeben. Michelmann war auf schriftliche Aufzeichnungen Frau Agathes, auf mündliche Überlieferungen ihres näheren Kreises angewiesen. Andeutungen fanden sich ja in Clara Schumanns Briefen, auch in denen von und an Grimm.

Brahms hat, wie dies seine Art war, meistens geschwiegen. Ihn, wie dies einmal Joachim tat, des grenzenlosen Egoismus zeihen, scheint uns doch etwas hart, wenn wir auch nicht vergessen wollen, daß er, der knorrige Mann, so und so oft gerade denen, die ihm in aufrichtigster Liebe nahten, besonders wehe tun mußte.

Aber wer von uns will hier richten? Wer will diesem Genius seine Göttinger Idylle verargen,

so wenig wie man einem anderen Genius sein Sesenheimer Erlebnis verargen durfte? Und wo blieben, wo wären geblieben die bezaubernden Klänge ewig ungestillter Sehnsucht, die die ganze Lyrik des Meisters bis zu den ernsten Gesängen, seinem Asbchiedsgruß an das Leben, durchziehen, wenn der Schöpfer dieser Kostbarkeiten, der wohl auch wenig Talent zum Ehemann hatte, frühzeitig im Hafen ehelicher Verbundenheit gelandet wäre?

Wilhelm Bopp

PAUL BRUNS: *Minimalluft und Stütze*. Zweite erweiterte Auflage. Verlag: Walter Göritz, Berlin-Charlottenburg.
GEORGE ARMIN: *Enrico Caruso*. Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur, Berlin-Wilmersdorf.

Wer sich heute die höchstzugespitzte Möglichkeit gegensätzlichster Ansichten über ein und denselben Gegenstand in Reinkultur vor Augen führen will, der lege sich eine Sammlung der in Deutschland erschienenen Carusoschriften an. In jeder wird an der Stimme Carusos bewiesen, daß es nur *einen* unfehlbaren Weg zur Carusovollendung gibt: den der Methode des betreffenden Autors. Man fragt sich: Gibt es etwas dergleichen auf anderen wissenschaftlichen Gebieten? — Das vorliegende Buch von Dr. Bruns (es setzt die Kenntnis seiner Carusoschrift ausdrücklich voraus) wendet sich zunächst in ausgezeichneter Weise gegen das *falsche* »Stützen«: »Die in den Lungen gestaute Luft belastet die wichtigste innerorganische Muskelgruppe des Sängers.« Es spricht eingehend von der »hörbaren Falsettfunktion bei italienischen Stimmen«. Ein Singen wie das Carusos sei »*unmöglich auf gestautem Atem*«, könne nur »im Prinzip der Minimalluft vor sich gehen«. Die Freilaufhöhe ist »Falsettgefühl und Schallreflex im Raum«. »Die Probleme italienischen Kunstsingens und imponierender Naturbegabung sind durch die Entdeckung des Freilaufs *ein für allemal gelöst.*«
Demgegenüber Armin: »Um so kühn, so hemmungslos wie Caruso in der hohen Lage singen zu können, müssen gleich wie bei Caruso Anlagen von Natur vorhanden sein *oder durch das Stauprinzip erst geschaffen werden.*« »Caruso war nur die Bestätigung des Stauprinzips.« »Nie und nirgend hat Caruso so etwas wie ein Kopfregister angewandt.« »Als einziger Weg, das Modell Caruso für eine zukünftige Gesangspädagogik zu verwerten, ist *nur das Stauprinzip* anzusehen.« Der Verfasser erklärt, daß er seinen Schülern »*den Carusoton* in Wahrheit selbst zu zeigen vermag«. — Wer dem Unvereinbaren solcher Meinungen fassungslos gegenübersteht oder vor dem Ich-Ruhmrednerischen allzusehr erschrickt, der sei zum Trost hingewiesen auf sachlich so ausgezeichnete Sätze wie bei Bruns Seite 76, wenn er »die Umformung und Neugestaltung der Resonanzräume des Kopfes als das *Primäre* der Stimmerziehung« bezeichnet; oder auf den nur scheinbar paradoxen Satz Armins: »Nicht der Atem bildet den Ton, sondern der Ton bildet den Atem.«

Franziska Martienssen

ALFRED BARESEL: *Das neue Jazzbuch*. Verlag: W. Zimmermann, Leipzig.

Das vorliegende Werk stellt eine erheblich erweiterte Ausgabe der früheren »Jazzbücher« des auf diesem Gebiet bestens bekannten Verfassers dar. Erfreulicherweise erfolgte diese Erweiterung nicht durch Anhäufung neuer Daten, sondern durch gründlichere Durcharbeitung des ursprünglichen Stoffes, die das Werk erst zu einer richtigen Material- und Formenkunde der europäischen Jazzmusik gemacht hat. Nach einer kurzen Darstellung der historischen Entwicklung werden rhythmische, harmonische, melodische, klangliche und technische Besonderheiten als wesentliche Elemente der Jazzmusik getrennt abgehandelt und in ihren Auswirkungen bei den vier Hauptformen: Onestep, Blues, Tango und Boston geschildert. Schließlich wird der Versuch einer »Jazzästhetik« unternommen und unter Ablehnung der »Verjazzung« von einer anderen Sphäre angehörenden Melodien der Begriff der »Jazzsatire« als künstlerisch einwandfrei erklärt. Nach unserem Erachten scheint die ästhetische Bedeutung der Jazzmusik neben der rhythmischen Auflockerung des gesamten Materials, vor allem in den von ihr ausgehenden Anregungen zu freier Improvisation zu liegen. Ob diese Anregungen auch in ernsten Kunstwerken zur Geltung gebracht werden können, muß erst die Zukunft lehren.

Willi Reich

HERMANN KILLER: *Die Tenorpartien in Mozarts Opern*. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Hier wird an einem verhältnismäßig kleinen, aber zweifellos besonders charakteristischen Bestandteil der Mozartoper, eben an ihren Tenören, geschickt die überragende künstlerische und bühnengeschichtliche Bedeutung

des »Menschenschilderers« Mozart dargestellt und damit der Sieg seines Seelentheaters über die nur Kehlbühne aus Mozarts Werdegang und der Geistesgeschichte seiner Zeit nachgewiesen. Damit ist diese als 6. Band der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft herausgegebene kleine Untersuchung nicht nur, wie ihr Untertitel lautet, ein »Beitrag zur Geschichte und Stil des Bühnengesanges«, sondern vor allem eine musikwissenschaftlich fundierte und damit um so wertvollere Abhandlung heutiger Theaterwissenschaft.

Willi Aron

Dr. med. W. REINECKE: *Praktischer Leitfaden der Gesangspädagogik.* Verlag: Dörffling & Francke, Leipzig.

Reinecke wäre als Mediziner und als Gesanglehrer, dem die Erfahrungen einer 25jährigen Praxis zur Seite stehen, der gegebene Mann, uns ein ideales Werk über Gesangspädagogik zu schenken. Warum legt man das Buch nach gründlichem Studium nicht mit der gleichen Befriedigung wie manches seiner früheren Werke aus der Hand? Ich meine, es liegt daran, daß man an ein Handbuch der Gesangspädagogik höhere Ansprüche stellen darf und muß, als an die pro domo geschriebene Gesangsschule irgendeines Gesanglehrers. Ich vermisse ein Kapitel über Akustik, über phonetische Untersuchungen und Versuchsapparate (über Anatomie und Physiologie wird auch nur kaum das Notwendigste gesagt), sowie über die äußerst interessanten Vergleichsmöglichkeiten der menschlichen Stimme mit den verschiedenen Instrumenten. Wenn der Verfasser vieles auch beim Leser als bekannt voraussetzen darf, so gehört es eben doch im Zusammenhang in ein solches Kompendium; aber möglicherweise hätte dies den Umfang des Werkes und den Preis »unnütz« belastet. Am interessantesten ist der Verfasser, wenn er die Weisheit seiner Erfahrungen mitteilt: seine Ansichten über »Lehrer« und »Schüler« sind ausgezeichnet, seine Bemerkungen über das Gesangs-»Verständnis« der Kapellmeister, Theaterleiter und — Kritiker (nicht zuletzt über das liebe Publikum) treffen den Nagel auf den Kopf. Sehr gut ist auch das Kapitel über die subjektiven Empfindungen des guten Sängers. Sehr richtig ist die klare Feststellung von Wagners Einfluß auf die deutsche Gesangskunst. Wenn der Verfasser sich gegen den Belcanto ausspricht, so ist wohl darunter zu verstehen, daß er eine geist- und seelenlose Schönsingerei und Stimmakrobatik ablehnt, denn im Grunde genommen predigt er ja auf jeder Seite den wahren Belcanto. Ein andeutendes Verzeichnis von Liedern und Arien als Studienmaterial wird vielen willkommen sein. Das Buch wäre noch viel angenehmer zu lesen, wenn der Verfasser nicht die Neigung hätte, immer wieder in die Ausdrucksform zu verfallen, in der wohl der Lehrer zum Schüler, aber nicht der Autor zum Leser sprechen darf, oder was soll sich der Leser unter »das gutgeschulte Weib« vorstellen? Aber immerhin: da wir bisher überhaupt keinen Leitfaden der Gesangspädagogik hatten, nehmen wir das Werk dankbar an und hoffen, daß eine zweite, erweiterte Auflage es zu einem lückenlosen Ganzen ergänzen wird.

Hjalmar Arlberg

VICTOR JUNK: *Handbuch des Tanzes.* Verlag: Ernst Klett, Stuttgart.

Dieses Tanzlexikon des Wiener Universitätsprofessors will, nach dem Vorwort des Verfassers, »unsere gesamte Kenntnis vom Tanz übersichtlich zusammenfassen« und dadurch »gediegene Forschung und exakte Darstellung« in das so oft von nebulosen Schwarmgeistern verwirrte Gebiet der Tanzkunst bringen. Diesen Zweck erfüllt das bequeme Nachschlagewerk, das erste in diesem Fache, geradezu vorbildlich. Es gibt in angenehm knapper und klarer Form Aufschluß über jede Erscheinung und Frage dieses weitverzweigten und in so unendlich viele Gebiete hinübergreifenden Faches und wahrt dabei stets die einem Lexikon geziemende objektive Sachlichkeit.

Willi Aron

CARL LINDSTRÖM A.-G. 1904—1929. Ein Jubiläumswerk, mit dem die große Schallplattenfirma einen Überblick schafft über ein Vierteljahrhundert erfolgreicher Arbeit. Neben einer Reihe von Stimmen aus dem Kreis genußfreudiger Hörer von klangvollem Namen fesseln die Beiträge, die in das eigentliche Gebiet dringen. Hier spricht Feldhaus über das »Werk«, Hell über den »Musikapparat und die Schallplatte«, Westermeyer über »Fachkritik«, Bie über »Kultur und Schallplatte«, Heinitz über »phonetische Wissenschaft«, Hildenbrandt über »das Kind und die Schallplatte«. Als wichtigster Aufsatz ist der über die »Entstehungsgeschichte der Sprechmaschine und Schallplatte« von Franz Maria *Feldhaus* anzusehen, in dem der gewiegte Kenner tiefe Einblicke in den ge-

schichtlichen Ablauf eröffnet. — Unter der überraschend reichen Zahl von Abbildungen, die neben den Porträten der Gründer und Leiter des Welthauses und denen der Künstler, die vom Lindström-Konzern gewonnen worden sind, die Berliner Fabrikationsräume und die in aller Welt ansässigen Zweigstellen und Verkaufshäuser wiedergeben, sind die begrüßenswertesten diejenigen, die den Werdegang der Schallplatte anschaulich machen.

Felix Roeper

MUSIKALIEN

ZOLTÁN KODÁLY: *Drei Gesänge op. 14 (Singstimme und Klavier).* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Melodien der Lieder sind Kodálysche Originale; jedenfalls fehlt ein Vermerk, der sie als volksmäßigen Ursprunges kennzeichnete. Gleichwohl sind sie folkloristisch in strengerem Sinne als dem der Verkleidung europäischen Musikgutes mit charakteristischen Fetzen abgelegter Nationaltracht. Vielmehr bewahren sie, in der Singstimme jedenfalls, die ungarische Nationaltracht insgesamt und mit musealer Sorgfalt, wodurch sie freilich so wenig als Realität wiederhergestellt ist wie durch ihre fragmentarische Benutzung; ja, fast wäre zu vermuten, daß die Ohnmacht nationaler Musik um so offenkundiger wird, je treuer jene sich darbietet, je größer ihr Realitätsanspruch ist, während ihre Trümmer, veränderten Sinnes längst, für geraume Zeit noch als Motive der Konkretion die eigentliche europäische Musik durchdringen mögen. Die Melodien der Kodály-Lieder sind von ungarischen Volksliedern nicht zu unterscheiden. Das geübte Ohr des Sammlers hat die eigene Produktion in seine Gewalt genommen; da werden nicht mehr ein paar Synkopen imitiert oder die harmonischen Fortschreitungen mit übermäßigen Sekundschritten geschärft: der Duktus der Melodie gleicht dem wirklicher Volkslieder bis ins geheimste Detail, metrisch-rhythmisch, intervallisch, auch nach der impliziten Harmonik, soweit der monodische Charakter der Melodien deren harmonische Deutung überhaupt vorschreibt. Wenn die Harmonien, die der Klavierpart dazu bringt, solche des französischen Impressionismus sind, so ist das nicht so zufällig zu erklären, wie es scheinen möchte, nämlich aus der Situation eines Musikers, dessen Handwerk in französischer Schule sich bildete und dessen Substanz aus Ungarn stammt. Sondern der monodische Charakter der Lieder, der eigentlich keinen harmonischen Fortgang, zumindest keine funktionell bewegte Baßstimme kennt, erfordert Akkordik, der harmonischer Fortgang in sukzessiver Zuordnung einander bedingender Stufen ebenfalls abgeht. Solcher Art ist — wie *Westphal* erstmals überzeugend herausstellte — die des französischen Impressionismus. Debussys »unterlegte Harmonien«, deren parallele Schichtung den ungebundenen Verlauf des Melos bricht, indem sie ihn zugleich akkordisch grundiert und seine harmonische Zufälligkeit aufdeckt — diese unterlegten Harmonien nutzt Kodály, indem er sie tatsächlich einem heteronomen Melos willkürlich unterlegt. Den archaistischen Reiz der Verfahrungsart Debussys wendet er an archaischen Stoff. Daß trotz dieser Folgerichtigkeit Kodálys präparierte Volkskunst Schein bleibt und daß das ästhetizistische Spiel mit jenen Elementen des Vergangenen heute in Wahrheit noch mehr frommt als deren Umstellung auf Erdgeruch, kommt daran zutage, daß der Stil, den kluge Wahl errechnete, innertechnisch nicht beherrscht wird und werden kann: würde er konsequent gehandhabt, so müßte die vorgegebene Sicherheit der Melodien zu kleinsten Partikeln zerfallen. Ein Blick auf die nächstverwandten archaistischen Lieder Debussys, etwa die Trois ballades de François Villon, langt zu, die Mängel bei Kodály kontrastierend aufzudecken. Ihm ist die harmonische Kargheit zur statischen Dürftigkeit entartet; die disparat gegen einander getupften Harmonien fallen ihm ohne konstruktiven Halt auseinander; die rhapsodischen Formen, bei Debussy mit äußerstem Takt kontrolliert, geraten nur mehr als laxe Folge lyrischer Momente, deren patriotisches Espressivo über die kompositorische Leere täuschen möchte. Der Klaviersatz ist für einen Autor, der technisch seine Affinität zu Frankreich sonst so geflissentlich unterstreicht, merkwürdig ungelenk und kompakt: als ob den Debussyschen Dreiklangsparallelen die Scharniere fehlten. Er gleicht mehr einer primitiven Orchesterskizze, als daß er spezifisch aus dem Instrument gehört wäre. — Nach Versiertheit und Niveau sind die Lieder gewiß dem herkömmlichen Folklorismus überlegen. Gerade indessen, weil sie dem Echten zuweilen gefährlich ähnlich werden, sind sie mit ihrem wahren Namen zu benennen: fascistisches Kunstgewerbe. Kodály ist der deklarierte ungarische Nationalkomponist und droht einen Meister

vom produktiven Vermögen Bartóks bereits in der öffentlichen Geltung zu verdrängen. Man wird sich darum den Effekten seiner Musik weniger willig überlassen dürfen, als wenn bloß Effekte damit gemeint wären.

Theodor Wiesengrund-Adorno

ERNST TOCH: *Sonate für Violoncello und Klavier, op. 50.* Verlag: Edition Schott.

Bei oberflächlicher Bekanntschaft mit Tochs Sonate wäre es eine Kleinigkeit, sie mit den schon fast sprichwörtlich gewordenen Ausdrücken wie »moderne Sachlichkeit«, »linearer Kontrapunkt« usw. abzutun. Aber auch bei intensiverer Beschäftigung habe ich keine Freude an dem Werk gehabt. Es ist und bleibt für mich ein gewaltsames, nicht klingendes Stück, das letzten Endes zu arm an Erfindung ist, um seine Gewolltheit zu rechtfertigen. Bei aller Liebe zur modernen Kunst brauche ich die Entwicklung. Vermisse ich sie, wie bei Tochs Sonate, so ist der Eindruck des Gewaltsamen, Widernatürlichen unvermeidlich.

Ernst Silberstein

MICHAEL PRAETORIUS: *de Organographia, Syntagma musicum II. Teil.* Anastatischer Neudruck des Werkes von 1619. Hrsg. von W. Gurlitt. I. Veröffentlichung des deutschen Orgelrates. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929.

Es ist der Druck des zweiten Teiles dieses wichtigen Werkes, das als eine der Hauptquellen der Instrumente und der Instrumentierung des siebzehnten Jahrhunderts anzusprechen ist und besonderen Wert gewinnt durch das angefügte »Theatrum Instrumentorum« (Tafeln mit Abbildungen von Instrumenten und Bestandteilen von Instrumenten). Heute, da die Gesamtausgabe der musikalischen Kompositionen Praetorius' wieder aufgelegt wird und das Interesse für den Frühbarockstil ständig wächst, ist der Neudruck der Organographia wichtig geworden.

Erich Steinhard

MICHAEL PRAETORIUS: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke.* Hrsg. von Fr. Blume. In Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Willibald Gurlitt. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Das Kompositionswerk wurde in ziemlich rascher Folge bis zur 19. Lieferung ausgegeben. Die Drucke sind wieder mit äußerster Sorgfalt hergestellt worden, den Kompositionen gehen die historischen Vorreden voraus, die Arbeiten selbst sind wie die früheren in philologisch exakter Weise von Friedrich Blume betreut. Außer den *Musae Sioniae* (bis zum IX. Teil) und den *Eulogodia Sionia* (Bearbeiter H. Birtner) (2 Hefte) erregen die Tänze in *Terpsichore* (bearbeitet von Günther Oberst) besonderes Interesse. Praetorius erklärt, daß er, nach der Komposition der neun geistlichen Musae Sioniae usw. es für »nicht unziemlich« halte, auch den weltlichen Musen »Ehrendienst zu leisten«. Es sind ausgezeichnete Stücke darunter, Branslen, Couranten, Volten, Passamezzen, Galliarden usw., die nicht nur den Historiker fesseln.

Erich Steinhard

WALTER NIEMANN: *Im Kinderland*, op. 46, *Masken*, op. 59, *Alt-China*, op. 62, *Die Jahreszeiten*, op. 80, *Vier Balladen*, op. 81, *Phantasien im Bremer Ratskeller*, op. 113, *Mein Klavierbuch*, op. 114, 2 Hefte, *Moderne Tanzsuite*, op. 115, Ed. Peters, Leipzig. *Das magische Buch*, op. 92, *Pickwick*, op. 93, *Moderne Miniaturen*, op. 95, *Der exotische Pavillon*, op. 104. Verlag N. Simrock, Berlin.

Über Niemann sind die Akten geschlossen. Er ist ohne Zweifel ein Klavierpoet à la Kirchner, den man achten und lieben muß, trotz oder gerade wegen seiner eklektischen Schwächen und Fehler. Er hat seine Mission erfüllt, die hauptsächlich in der Schaffung guter und gediegener Hausmusik besteht. Die Lücke, die zwischen Schumann-Grieg und Chopin-Brahms-Reger und Débussy bestand, ist von ihm geschlossen worden. Es nimmt bei seinen ausschließlich dem Klavier gewidmeten, schon über 115 Nummern aufgelaufenen Kompositionen nicht wunder, daß nicht alle Werke der jüngsten Periode auf gleicher Höhe stehen. Aber der poetische Kern bleibt doch immer beachtens- und liebenswert. Gewiß, die Zeit hat ihn überholt, er wirkt oft unmodern und altfränkisch. Aber die poetischen Inhalte mancher Werke, wie »Alt-China«, »Der exotische Pavillon«, »Phantasien im Bremer Ratskeller« u. a. sind doch stark genug, um den Im- und Expressionismus unserer Tage zu überdauern, besonders, wenn man die Ohnmacht lyrisch-schöpferischer Vorwürfe und den gänzlichen Mangel gefühlstiefer und gemütlicher musikalischen Werte heutzutage berücksichtigt. Gehört schon an sich Mut dazu, sich gegen die Zeitproduktion bewußt anzustemmen, so zwingen gerade die feine Formung, der oft entzückende Klavierklang, und besonders sein Humor zur unbedingten Anerkennung. Wer Dickens »Pickwick« so lustigbarock, so treu im Zeitmilieu und Zeitklang zu

fassen versteht, ist des bleibenden Werkes solcher Schöpfungen sicher. Wer vor allem so an das Kindergemüt rührt wie Niemann in op. 46 (»Im Kinderland«) und in op. 114 (»Mein Klavierbuch«), die zu den Besten gehören, was wir seit Schumann und Grieg überkommen haben, ist schon ein Großer im Kleinen, weil ein Meister in der Beschränkung der Mittel und ein wirklicher Dichter in der Erfühlung der Kinderseele.

Rudolf M. Breithaupt

OTAKAR SEVCIK op. 17: Eingehende Studien und taktweise Analyse zu H. Wieniawski op. 22, Konzert d-moll. Verlag: Ol. Pazdirek, Brno.

Seit längerer Zeit hat der hochberühmte Violinpädagoge Sevcik (geb. 1852), der seit einigen Jahren in London unterrichtet, kein Studienwerk mehr veröffentlicht. Jetzt tritt er mit einem solchen hervor, das sich mit den »Technischen Paraphrasen über Kreutzers Etüden« von Maxim Jacobsen und den »Modernen Etüden« von Hans Meyer-Raubinek berührt. Er benutzt das allbekannte, zum Studium unentbehrliche, aus der Öffentlichkeit noch keineswegs verschwundene zweite Violinkonzert Wieniawskis, um daraus ein sehr umfangreiches Studienwerk, das auch der Analyse zugleich dient, herzustellen. Er gibt dazu auch eine von ihm neudurchgesehene, sehr genau bezeichnete, auch einige Vereinfachungen beifügende Neuausgabe des Werks mit Klavierbegleitung und als Ersatz für diese (wie dies für andere Konzerte schon von Spohr, Léonard und Marteau geschehen ist) eine zweite Violinstimme. Aus den keineswegs verschwenderisch gedruckten 11 Seiten der Solostimme sind 64 Seiten Übungsmaterial geworden. Höchste Anerkennung gebührt dem Scharfsinn, der hierauf verwendet worden ist. Unzweifelhaft ist der Nutzen erkennbar, den dieses vorzügliche Studienwerk allen Geigern eintragen wird.

Wilhelm Altmann

HANS GÁL: *Sinfonietta, op. 30.* Partitur. Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Vier im romantischen Sinne gegeneinander abgetönte, ökonomisch und sorgfältig ausgeführte Stimmungsbilder für kleines Orchester mit drei Hörnern und im übrigen je zwei Bläsern, die — durch Umbesetzung der zweiten Stimme mit gattungsverwandten Instrumenten — zumeist solistisch behandelt werden. Aus dem Werk klingt ein liebevolles Gedenken an Gustav Mahler. Derlei satztechnisch vereinfachte Reflexionen spiegeln sich gleich im zweiten Thema der »Idylle«, das die Sangeslust des großen Seitenthemas der VII. Sinfonie gedämpft widerhallt, aber auch später im Schluß-Rondo, das mit der anmutigen Spielfreudigkeit der IV. Sinfonie anhebt. »Burleske« und »Elegie« — als Mittelsätze — bestätigen den Eindruck, daß hier Elementareres und Ungebärdigeres durchaus sauber und mit offenbarem Kunstverständnis für die Zwecke einer anspruchsloseren Gebrauchsmusik adaptiert worden sei. Alles ist sicher und durchsichtig gesetzt; alles leicht spielbar und zweifellos klangvoll. Form, Tonalität (D-dur, fis-moll, h-moll, D-dur) und Stimmführung bewegen sich in der Atmosphäre der schon mit dem inspirierenden Beispiel angedeuteten Zeit.

Alexander Jemnitz

SIEGFRIED W. MÜLLER: *Divertimento für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 13.* Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Temperament der lebhaften, die vornehme Haltung der langsamen Sätze machen den Wert der Komposition aus. Die Sprache ist klar, die Form gepflegt. Gesunde Eklektik.

Rudolf Bilke

GERHARD MOHR: *Stars, three synkopations for the piano.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

LEOPOLD MITTMANN: *Blues, Studie.* Jazz f. 2 Klaviere. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

WIÉNER-DOUCET: *Album (Blues, A six cylinder rag-time, Haarlem, Chicken pie).* Verlag: Universal-Ed., Wien-Leipzig.

Wir waten in einer Flut von Jazzkompositionen, zumal das Angebot die Nachfrage kaum befriedigen kann. Infolgedessen kommt mehr Marktware heraus als künstlerisch Originelles. Es ist immer derselbe »Dreh«. Die stereotype Rhythmik und die Häufung überraschender Nonenakkorde, die niemanden mehr überraschen, ermüden allmählich. Überdies paddeln Deutsche wie Franzosen munter im Kielwasser der weitaus originelleren Amerikaner. Auch *Mohr* wie *Mittmann* liefern gute Durchschnittswerke, ohne Gesicht und persönlichen Schnitt. Anders schon *Wiéner-Doucet*, bei denen Rhythmik und Klang schon eine frappante Divergenz von gleichen oder ähnlichen deutschen Werken aufweisen und einen gewissen

Zug künstlerischer Emanzipation von den amerikanischen Vorbildern deutlich werden lassen. Man merkt jedoch auch hier den fehlenden Humus bodenständiger Kulturen und das äußere Raffinement intelligenter »Knobler«, denen Charme und Schlagkraft der von Paul Whiteman, den Revellers u. a. importierten Jazzmusiken abgehen.

Rudolf M. Breithaupt

ERNST TOCH: *Kleinstadtbilder, op.* 49. 14 leichte Klavierstücke. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Wie in den Tanz- und Spielstücken (op. 40) legt Toch wieder eine Sammlung leicht ausführbarer Klaviermusik mit ausgesprochen pädagogischer Absicht vor. Die Titel erinnern an die Zeiten bilderreicher Romantik, die Faktur hat indessen — wie sich's bei Toch von selbst versteht — mit den ehemals geheiligten Gesetzen der gefühlsbetonten Kindermusik nichts mehr zu tun. Hauptbestreben ist, die Selbständigkeit und Unabhängigkeit beider Hände zu fördern. Dies führt zu rein polyphonen Stückchen, am ausgeprägtesten in der schönen zweistimmigen Kantilene »Dem Herbst entgegen«, oder zur Verteilung der Themen und Begleitmotive abwechselnd an Ober- und Unterstimmen. Das kleine Abendliedchen »Müde bin ich«..., der muntere »Gänsemarsch«, ein übermütiger Abzählreim sind unmittelbar verständliche Kinderstücke; ein paar reflektierende Nummern und Genreszenen werden eher dem Erwachsenen etwas geben. »Hinter der Musik her« und »Gassenhauer« gehören zu den wenigen bis heute im modernen Kinderstück vorhandenen Proben von ungehemmter Lustigkeit, an denen sich die jugendlichen Spieler einmal richtig »austoben« und dabei doch etwas lernen können.

Peter Epstein

SIEGFRIED W. MÜLLER: *Streichquartett op. 17.* Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der kurzen Einleitung folgt eine Doppelfuge. Diese bildet den einzigen Satz der Komposition. Die beiden Themen sind von ausgeprägter Gegensätzlichkeit. Thema 2 nicht ganz originell, aber schön. Die Doppelfuge ist kein Schulwerk; in den langen Zwischenspielen entfaltet sich viel Phantasie, die Durchführungen enthalten im Kontrapunktischen reiches Material, das vom Komponisten mit lebhaftem Formensinn verwertet wird. Das Werk besitzt starke thematische Konzentration und innerliche Kraft.

Rudolf Bilke

MAX KOWALSKI: *Fünf Marienlieder für eine Singstimme und Klavier, op. 12. — Sechs Gedichte von Verlaine für eine Singstimme und Klavier, op. 13.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der für die Gestaltung von Marienliedern allerdings maßgebende Wiegerhythmus beherrscht allzu gegenständlich bis zur Eintönigkeit rhythmisch und auch in der dauernden Wiederholung gewisser Tonverbindungen die Vertonung, die im übrigen manche gelungenen Einzelheiten aufweist, ohne allerdings die schlichte Größe zu erreichen, die sich in einheitlichem Dahinfließen aus der poetischen Situation ergibt. — Die mondscheinblasse fin-de-siècle-Stimmung der Verlaineschen Gedichte ist vielfach in aparten Klangverbindungen, aussparenden Pausenwirkungen, unruhig bohrendem Wechsel der Taktgruppen, zart abschattierender Untermalung der Sprachlinie glücklich erfaßt. — Die gewählten Verdeutschungen entsprechen nur teilweise den sprachlichen Voraussetzungen, die wir heute mit Recht für die Übertragung fremdsprachiger Lyrik als Maß annehmen dürfen.

Hans Kuznitzky

FRANZ BEHR — RICHARD KRENTZLIN: *Jugend-Album.* Bd. I: Elementarstufe 2 hdg., Bd. II (leicht) 2 hdg. Bd. III (leicht) 4hdg., Bd. IV (mittelschwer) 2 hdg., Bd. V (mittelschwer) 4 hdg. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Die Sammlung zählt 41 Stücke. Franz Behr heißt der Komponist. Er hat viel geschrieben und beweist seine enge Vertrautheit mit den Ansprüchen des Kindesgemüts. Gondellied, Abendfrieden, Vogelkonzert, Schlittenfahrt, Posthornklänge, Jagdszene, Tändelei — das sind einige Stationen. Zwischen ihnen gibt es Stufungen in den Schwierigkeitsgraden, nirgends aber wird der Leichtigkeitsgrad überschritten. Ihre Eignung als Unterrichtsstoff ist erwiesen. Jetzt, wo sie zu vortrefflich ausgestatteten Bänden vereinigt wurden — eine *Richard Krentzlin*, dem bewährten Pädagogen, zu dankende Zusammenstellung —, erkennt man das der Hausmusik zuzuweisende Gesamtwerk als eine hoch zu rühmende Gabe für die kleine Welt. Schülern, aber auch den Lehrern, wird mit diesen fünf Alben eine schätzenswerte Materie in die Hand gegeben.

Leo Wendhausen

DER KOMMENDE MUSIKLEHRER

Alle Erörterungen über das Wesen der heutigen Musikerziehung, soweit es sich um die des privaten Musikunterrichts handelt, gehen an einer Tatsache vorbei, die erst die Grundlage für eine Kritik und ein Erkennen der Forderungen zu geben imstande ist: Den privaten Musiklehrer gibt es bisher eigentlich noch garnicht. Der private Musikunterricht ist vielmehr ein Zweig des Künstlertums, auf den sich zu retten die meisten ausübenden Künstler gezwungen sind. Daß daher das Unterrichtgeben von denen, die es notgedrungen ausüben, nicht gerade als Ideal ihres Lebens und ihrer Arbeit angesehen wird, ist klar. Der Mangel, der sich aus dieser Lage für die Musikpädagogik ergibt, liegt nun nicht nur in der persönlichen Tendenz des Musikunterricht erteilenden Künstlers zur Prominenz und zum Podium hin, sondern vor allem auch in der durch ihn bewirkten praktischen Ausbildung und Erziehung der jungen Musiklehrkräfte. Sie alle werden von ihren Fachlehrern so behandelt, als gälte es auch für sie, möglichst bald an dem Wettrennen zum Podium teilzunehmen, und mit der nötigen Energie wird ihnen die Tätigkeit des Reproduzierenden als einzig erstrebenswertes Ziel gesteckt. Die Arbeit des Stundengebens, das Los des »kleinen Musiklehrers«, dienen dabei als Ansporn für den Schüler, sich möglichst auf das praktische Musizieren zu werfen. Ich denke hier nur an die ablehnende Haltung der Fachlehrer gegenüber der theoretischen und wissenschaftlichen Allgemeinbildung und an die daraus resultierende Mißachtung der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung. Dabei muß man sich darüber klar sein, daß diese Haltung auch da besteht, wo der Fachlehrer sich unter dem Druck der Verhältnisse auf die Vorbereitung zu solchen Prüfungen umgestellt hat. Es leuchtet ein, daß hier eine völlige Verkennung der Aufgaben und Bedingtheiten des Musiklehrertums vorliegt. Was den Künstler vom Musikerzieher trennt, ist vor allem dies: der Künstler muß können, der Erzieher in erster Linie wissen, und was er kann, muß er auch erkennen. Dieser Unterschied, dem die staatliche Prüfungsordnung in Preußen Rechnung trägt, ist eben dem Fachlehrer noch nicht aufgegangen. Während der Schulerzieher seinen ganzen Menschen auf das Pädagogische richtet, und es keinem Deutschlehrer z. B. in den Sinn kommen würde, im Hauptamt Schauspieler zu sein und seinen Schulunterricht als lästigen, aber notwendigen Broterwerb zu betrachten, finden wir eine ähnliche Haltung im privaten Musikunterricht fast als Regel. Das geht so weit, daß man lange suchen muß, um einen Musiklehrer zu finden, der seine wahre Tätigkeit nicht schamhaft unter irgendwelchen hochtrabenden Titeln verbirgt, sondern sich mit Stolz zum Musiklehrberuf bekennt. Und gerade die künstlerisch hochstehenden sprechen nur mit Bedauern davon, daß sie Unterricht geben müssen. Handelte es sich hierbei um die Furcht vor sozialer Geringschätzung, mit der man immer noch auf den Privatlehrer sieht, so wäre solche »Verschämtheit« ohne weiteres verzeihlich, aber es ist die Angst vor der künstlerischen Minderwertigkeit des bloßen Stundengebens, die hier das treibende Moment ist.

Daß diese Dinge sich in absehbarer Zeit grundlegend ändern werden, kann nun keinem Zweifel unterliegen. Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß wir einen wirklichen Musiklehrerstand bekommen werden. Gerade die staatlichen Prüfungen werden dazu beitragen. Das Bewußtsein des staatlich geprüften Musiklehrers, eine gewissermaßen offizielle Tätigkeit auszuüben, die soziale Hebung des Standes durch die Auslese bei der Zulassung mögen nicht unterschätzt werden. Wichtiger ist aber wohl die veränderte geistige Haltung, die der Staat von den jungen Musikerziehern fordert. Die Tatsache, daß das praktische Können in eine Ebene mit den theoretischen Fächern gestellt ist, weist auf die Weitung des Horizontes hin. Diese geistige Weite, die über das bloße Musizieren hinaus ein Erkennen der gesamten musikalischen und erzieherischen Notwendigkeiten will, wird den wahren Musiklehrer schaffen. Die natürliche musikalische Begabung wird vorausgesetzt, nicht mehr als das entscheidende Kriterium für die Eignung zum Lehrberuf angesehen. Die Betonung des Erzieherischen führt zwangsläufig dazu, weniger das Was als das Wie der praktischen Leistung zu werten. Hier liegt zwar der Hauptgrund für die Kritik, die der oben geschilderte Fachlehrer an den Prüfungen übt, aber auch das Symptom für die Umwertung der Unterrichtstätigkeit. Indem man den reinen Musiziertalenten den Weg zur er-

zieherischen Arbeit erschwert, wenn nicht gar versperrt, öffnet man ihn für alle, die bereit sind, ihre ganze Persönlichkeit dem Vermitteln musikalischer Werte an andere zu widmen. Und damit ergänzt sich das Bild des neuen, auf dem Marsche befindlichen Musiklehrers nach der menschlichen Seite. Der kommende Musiklehrer wird auch der soziale Musiklehrer sein. Nicht der eigene Ruhm als Künstler, das Prominentseinwollen um jeden Preis, wird sein Streben leiten, sondern sein Wirken wird sich in der Stille abspielen unter bewußtem Verzicht auf das helle Licht der Konzertsäle. Er wird für andere da sein, ihnen den Weg weisen, selbst aber im Verborgenen bleiben, wie es das Los eines jeden Pädagogen ist.

Der Einwand, der gegen alle diese Behauptungen am schwersten ins Gewicht fallen würde, wäre der, daß echte Pädagogen geboren werden, und daß keine Prüfung sie jemals erziehen kann. Dieser Einwand besteht sicherlich zu Recht, ließe sich aber gegen jede Prüfung vorbringen. Es kommt vielmehr darauf an, von jedem, der sich pädagogischer Tätigkeit widmen will, das notwendige geistige Rüstzeug für diese Tätigkeit zu verlangen. Ob er damit viel oder wenig leistet, ist eine Frage der Persönlichkeit, über die zu entscheiden keine Prüfung in der Lage ist. Zweifellos läßt auch die seminaristische Ausbildung der jungen Musiklehrer noch viel zu wünschen übrig, gerade nach der geistigen Seite, doch ist hier nicht der Ort, diese Mängel eingehend zu beleuchten. Das wesentliche Erfordernis für die Schaffung des neuen Musiklehrers bleibt trotz allem, daß man ihn erst einmal loslöst von außerpädagogischen Ambitionen und ihm die geistige Weite gibt, die ihn seines Berufes froh und seines Namens würdig werden läßt. *Hans Albrecht*

* MECHANISCHE MUSIK *

ERREICHTES UND ERREICHBARES

ZUR FRAGE DER NATÜRLICHEN KLANGWIEDERGABE IM TONFILM

Von den letzten deutschen Tonfilmvorführungen wird wohl kein Mensch mit etwas musikalischem Gehör und Verständnis vollkommen befriedigt gewesen sein. Die Begeisterungs-, und was ja nun einmal dazu gehört, Konjunkturwelle für den Tonfilm in Amerika wird manchem daher auch unverständlich erscheinen, und man wird sich wohl vorläufig mit der Erklärung begnügen müssen, daß Amerika einmal für alles Neue begeisterungsfähiger ist, als wir es sind, daß ferner — aber mit derartigen Behauptungen muß man ja sehr vorsichtig sein — die amerikanischen Ansprüche in mechanisch-musikalischer Beziehung hinter den unserigen zurückstehen, und daß schließlich die englische Sprache aus Gründen der Lautbildung für die mechanische Wiedergabe geeigneter ist als die deutsche, die über mehr Laute mit hohen und komplizierten Oberschwingungen verfügt.

Denn die Apparaturen drüben entsprechen im wesentlichen den unserigen, und daß Hunderte von Kinotheatern drüben für den Tonfilm umgebaut worden sind, um sie akustisch zu verbessern, ist nicht anzunehmen. Wir haben ja Gelegenheit gehabt, sowohl deutsche als auch amerikanische Tonfilme zu sehen. Ein wesentlicher Qualitätsunterschied besteht offenbar nicht. Orchesterdarbietungen und Chöre sind bis zu einer gewissen Güte gekommen und gegenüber dem, was man noch vor einigen Jahren auf diesem Gebiet im Tonfilm hören konnte, viel besser geworden. Der »Tonsalat« von damals war wohl hauptsächlich das Ergebnis einer verhältnismäßig noch mangelhaften Aufnahmetechnik, die heute, nicht zuletzt wohl durch Erfahrungen im Rundfunk und bei elektrischen Schallplattenaufnahmen, große Fortschritte gemacht hat. Gegenüber Geräuschen, Massenszenen, Lärm ist das Ohr weniger differenziert, und die Wiedergabe befriedigt hier an sich leichter, im Gegensatz zum Sologesang und vor allen Dingen zur Sprache, die, besonders im amerikanischen

Tonfilm, für unser Ohr vorläufig noch unerträglich ist. Sie wirkt in der Stärke meist zu gewaltig gegenüber der sonstigen musikalischen Begleitung. Man empfindet besonders deutlich das Fehlen der Oberschwingungen, vor allem bei den Frauenstimmen. Gerade in der Sprachwiedergabe treten allerdings beim Tonfilm Verhältnisse auf, die in keiner Weise denen auf der Bühne entsprechen. Man denke nur an eingeschaltete Großaufnahmen — das gilt natürlich auch sinngemäß für Musik, z. B. Soli —, wo das Ohr eine beträchtliche Vergrößerung der Lautstärke zu fordern scheint, weil das Auge ja gleichzeitig den Eindruck des Nähergerücktseins hat; anderseits ist aber gerade in solchen Fällen eine entsprechende Vergrößerung des Klanges aus klanglichen Gründen oft unmöglich.

Allgemein hat man bei allen bisher gehörten Tonfilmaufnahmen, gleichgültig, ob die Klangschwingungen auf Filmstreifen festgehalten sind oder, wie bei den amerikanischen Tonfilmen, auf Schallplatten, durchaus den Eindruck, daß vorläufig die Höhen, also die Oberschwingungen, ebenso verschwinden wie die tieferen Töne. Die Wiedergabe erinnert in mancher Beziehung an den Klang älterer Lautsprecher, deren Tonumfang noch nicht dem der modernen Lautsprecher entsprochen hat. Es sei dahingestellt, ob der offenbar noch zu kleine Tonumfang in der Apparatur begründet ist oder teilweise raumakustische Ursachen hat. Sicher ist, daß die Klangfülle und die Natürlichkeit des Toneindruckes in den verschiedenen Theatern verschieden und oft in kleinen Räumen, die man akustisch beherrscht, besser ist als in großen Theatern, deren akustische Verhältnisse vielleicht nicht genau bekannt sind. Es ist auch denkbar, daß Verschiedenheiten der raumakustischen Umstände die Lautsprecher-Wiedergabe (gleichgültig, ob es sich um Tonfilm, Rundfunk oder Schallplatte handelt) stärker beeinflussen als die Originaldarbietung. Denn der Lautsprecher ist stets ein gewissermaßen punktförmiger Klangerzeuger, im Gegensatz etwa zum räumlich stark ausgedehnten Orchester oder Chor. Auch die beste elektrische Aufnahmetechnik schafft nicht diese Tatsache einer punktförmigen Klangerzeugung bei der Wiedergabe aus der Welt. Es können bei dieser Wiedergabe durchaus alle Töne vorhanden sein, die bei der Originaldarbietung auch vorhanden gewesen sind, nicht weniger und nicht mehr, und doch sind die Ausstrahlungsverhältnisse der Schallwellen in beiden Fällen stets verschieden, und es ist denkbar, daß der Raum auf diese verschiedenen Strahlungsverhältnisse auch verschieden reagiert. Diese Verhältnisse sind sicher beim Lautsprecher einfacher als beim Originalorchester, und gerade deswegen ist es denkbar, daß sich Unreinheiten und Unschönheiten bei der komplizierteren Originaldarbietung eher ausgleichen als bei der akustisch einfacheren Lautsprecherdarbietung. Dabei ist es grundsätzlich gleichgültig, ob man mit einem oder, wie in früheren Jahren beim Tonfilm, mit einer größeren Zahl von Lautsprechern arbeitet. Es ist wahrscheinlich, daß aus diesem Grunde z. B. die Zahl der schalldämpfend wirkenden Besucher im Tonfilmtheater in akustischer Beziehung eine größere Rolle spielt als im Konzertsaal. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer dauernden Überwachung der Lautstärke und Klangfülle bei allen Lautsprecher-Wiedergaben in geschlossenen Räumen. Der Tonfilm steckt noch in den Anfängen genau wie das Rundfunk-Sendespiel. Bei beiden bieten sich dieselben Möglichkeiten der Verborgenheit innerer Zusammenhänge bei der Entstehung der Tricks, der Täuschung, wenn man will, wie beim Film, bei dem der Zuschauer ja auch nur das letzte Ergebnis sieht, ohne in den meisten Fällen einen Begriff von den Schwierigkeiten der Entstehung und Zusammenstellung zu haben. Hier liegt vielleicht der wesentlichste Unterschied gegenüber dem Theater und dem Konzert, bei dem der Hörer einen viel engeren Zusammenhang mit der Entstehung des Gesehenen und Gehörten hat, — gleichgültig, ob man dies als Plus oder als Minus bewertet. Hier liegen sicher viele, noch ungenützte Möglichkeiten und damit die Grundlagen, sowohl beim Sendespiel als auch beim Tonfilm, für Kunstgebiete, die vielleicht eine ebenso große Entwicklung vor sich haben, wie sie der Film vor zwanzig oder dreißig Jahren noch vor sich gehabt hat. Der Film, also die technische Wiedergabe der optischen Wirklichkeit, vermag heute Menschen mit sehr hohen künstlerischen Ansprüchen zu befriedigen.

Von dem, was der Tonfilm bisher geboten hat, sind — und das zweifellos mit stolzem Recht — die Techniker befriedigt, weil sie wissen, wieviel Wesentliches bis heute schon erkämpft worden ist. Das künstlerisch fein empfindende Publikum von der Bedeutung und dem Wert des Tonfilms zu überzeugen, ist vorläufig noch eine Aufgabe der Zukunft, die erfüllt werden wird. *A. Lion*

NEUE SCHALLPLATTEN

Orchestrola

Die Monatsausbeute beschränkt sich für anspruchsvolle Hörer auf nur eine Platte: die Ungarische Fantasie von *Liszt* (5066), gespielt von Maurice Cole, begleitet vom Metropolitan Sinfonieorchester unter Stanley Chapple. Die Wiedergabe steht der Vollendung fern: der Solist stellt sich auf Brillanz ein und entwertet dadurch den musikalischen Gehalt, das Orchester klingt dumpf und heiser. O Teresa Carenno, o Arthur Nikisch. . . .

Homocord

Den Heros der Operette Franz Lehar lassen wir mit dem Potpourri aus seinen Schöpfungen außer Betracht, hören dafür den in der Ausbildung noch unfertigen, aber, soweit er nicht tremoliert, angenehm klingenden Sopran von *Ria Ginster* in je einer Arie aus Haydns Schöpfung und Jahreszeiten (4-8958) und die vollgereiften Gesangsleistungen der Koloratursängerin *Gitta Alpar* von der Berliner Staatsoper in je einer Arie der Gilda und der Nedda (4-9003), erfreuen uns an den Leistungen des vortrefflich eingespielten Fassbaender-Rohr-Trios, das, obwohl der Vortrag von Härte nicht frei ist, seine Sauberkeit erneut erweist an dem Rondo aus dem G-dur-Trio I von Haydn und dem Allegro aus dem Trio V in gleicher Tonart von Mozart (4-8994), und wenden uns einer Aida-Fantasie zu, die W. Buschkötter mit dem Berliner Sinfonieorchester bietet (4-9028). Wie oft ist uns diese Aida und diese Fantasie beschieden worden! Wann endlich sprengen die Aufnahmeleiter den circulus vitiosus! »Kinder, macht Neues«, predigte Richard Wagner. Aber da ist ja schon etwas »Neues«, so bejahrt es sein mag: Tartinis Concerto in D für Violoncello, aus dem das Largo und das Allegro aufgenommen sind. Der Spieler ist *Rudolf Hindemith*, dem namentlich das wertvollere Largo sehr gut liegt (4-9009).

Parlophon

ladet zum Genuss von Mozarts Kleiner Nachtmusik, die Weißmann mit dem großen Sinfonieorchester darbietet (P 9478/9). Ansprechend, in Tempo und Dynamik gut ausbalanciert. Mit zarten Fingern angefaßt.

Columbia

Zwei neue, ungeheuer geschwätzige, in geisttötende Rhythmen ausartende Whiteman-Platten müssen wir über uns ergehen lassen — wer eine kennt, kennt sie alle — und stoßen auf den »Rosenkavalier«, aus dessen zweitem Akt zwei Gesangsabschnitte Interesse erregen, obwohl die Wahl dieser Stücke nicht grade glücklich ist. Umso glücklicher die sehr diskrete Orchesterbegleitung durch Bruno Walter und die hörenswerten Gesangsleistungen von Richard Mayr und Anni Andrassy. (Auf den Platten L 2340 liest man »Made in England«.) Mehrere Stufen höher an gesanglichem Wert stehen die gleichfalls in England aufgenommenen zwei Gesänge des Dresdener-Bayreuther Meisterbassisten *Ivar Andresen*, der der Anrede Pogners und, seine ganze Dämonie im Vortrag entfaltend, »Hagens Wacht« bietet. Das Orchester ist leider zu schwach besetzt (L 2341). Nicht weit von dieser überragenden Leistung steht der Tenor *Fritz Krauß*, der sich einer Hugenotten-Arie (ach wie verstaubt) und des Steuermannsliedes aus dem Holländer annimmt: auch bei ihm rühmenswerte Aussprache und tiefe Musikalität (O 11058).

Electrola

Toscanini hat wieder die Führung. Zur kaum überbietbaren Leistung wird seine Wiedergabe von Paul Dukas »l'apprenti sorcier« (Der Zauberlehrling). Dirigent und Orchester sind eine Einheit. Die Transparenz der Farben, die Brillanz der schwungvollen Diktion, die Messerschärfe der Rhythmisierung, verschmolzen mit der Treue zur Partitur. Einzig! (E J 470.) Daß sich neben diesem gefährlichen Nachbar Leo Blech mit einer gelungenen Darstellung der Ballettmusik, des Tempel- und Mohrentanzes aus der Aida behauptet, darf als rühmliche Tat angesehen werden (E H 372). In weihevolle Regionen entführt das *Rosé-Quartett* mit dem unvergleichlichen Vortrag des ersten Satzes von Beethovens Es-dur-Quartett op. 74 (E J 461). Keinen besseren Anwalt für die Auffrischung der völlig verblassten Musik Donizettis aus der »Favoritin« läßt sich denken als *Sigrid Onegin*, deren Prachtstimme sich auch in der Eboli-Arie aus Verdis Don Carlos »O don fatale« als ein Juwel erweist. Es will scheinen, als ob die beiden Tondichter die Altpartien ihrer Opern für die meisterhafte Sängerin, die übrigens den italienischen Text benutzt, geschrieben hätten (D B 1292). Der Tenor Alessandro Valente singt aus Giordanos »Mahl der Spötter« zwei Arien. Er verfügt

über eine echt italienische Sti mme: eng, offen, auf der Zungenspitze sitzend, aber nicht ohne Adel (E G 1429). — Jetzt die Instrumentalisten; zwei Damen sinds, *Wanda Landowska* meistert das Cembalo mit je einem Tonstück von Rameau (Le tambourin) und Daquin (Kuckucks-Rondo), sowie mit dem Menuett aus dem Don Giovanni; die beiden ersten solo, das Mozartsche Menuett mit einem kleinen Orchester (D A 977). Ihr kommt keine gleich, und es muß mit Verwunderung festgestellt werden, daß das Cembalo auf der Platte seinen drahtigen Klang fast einbüßt. Lange haben wir auf *Käte Heinemann* gewartet. Die außerordentliche Pianistin zeigt ihr Können leider in einer Überflüssigkeit: der »Quelle«, von Cl. Schmalstich, die, Konzertetüde benannt, doch nur einer wesenlosen Klingelei gleicht. Dafür werden wir entschädigt durch den kostbaren Vortrag der Chopinschen Berceuse (E G 1465). — Zum Dessert gibts Mandeltörtchen mit Schlagsahne: in »Home sweet home« und in der englisch gesungenen »Letzten Rose« von Flotow kommt uns Amelita Galli-Curci mit süßen, ach zu süßen Gaben (D A 1011) Stimme und Vortrag sind nicht ohne Reiz, aber . . . »Jetzt wär ein Kognak eine Wonne!« sagt Liliencron in seinem Poggfred.

Felix Roeper

RUNDFUNK

Kann kurzweilige Unterhaltungsmusik objektiv wertvoller sein als langweilige Kunstmusik? Oder steht die schlechteste Sonate noch immer turmhoch über dem besten Foxtrott? Darüber ist viele Jahre lang debattiert worden, allerdings niemals öffentlich. Heute stellen uns die neuen Tatsachen, die der Rundfunk geschaffen hat vor die sehr viel wichtigere Frage: Welchen *Unterhaltungswert* hat die Kunstmusik unserer großen Meister?

*

Es ist selbstverständlich möglich, in den Senderäumen große, echte Kunst zu bieten. Darum sollte man das Publikum nicht ausschließen. Aber was aus den Lautsprechern herauskommt, ist etwas ganz anderes als das, was das Mikrophon schluckte: Das *Künstlerische* wie das *Emotionelle* geht (vor allem bei Opern und sinfonischen Werken) verloren; es bleibt bestenfalls eine gute *Unterhaltung*, eine leidliche *Information*.

*

Nur hieraus ist zu verstehen, daß das Aschenbrödel unter den Beethovenschen Sinfonien zu einer Funkprinzessin wurde: die Achte. Ihre Musik, zumal der entzückende zweite Satz, darf als beste, allerbeste Unterhaltungsmusik bezeichnet werden. (Womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß sie nur geringen künstlerischen Wert habe.)

*

Nicht alle großen Meister sind auch im Rundfunk groß. So scheinen die elektrischen Wellen z. B. für Brahms wenig Verständnis zu haben. Mit Mozart vertragen sie sich ausgezeichnet; auch mit Schubert, dessen h-moll-Sinfonie so gut durchkommt, als sei sie ex professo für den Rundfunk komponiert worden. Die leidenschaftliche Erotik von Wagner und Strauß ist wiederum nichts für das Mikrophon; während die beschaulichen, besinnlichen Mittelsätze in Mahlers Sinfonien immer sehr stark wirken. Unvergeßlich bleibt Bruno Walters Interpretation des dritten Satzes von Mahlers vierter Sinfonie. Das war mehr als Unterhaltung, wurde zu tiefinnerem Erlebnis. (Es gibt also Ausnahmen. Zumal dann, wenn sich die Orchestermusik der Kammermusik nähert.)

*

Eine kleine Ungeschicklichkeit der Berliner Programmleitung gab uns Gelegenheit, Bizets »Carmen« in einer guten Übertragung aus der Kroll-Oper und kurz vorher als Sendespiel zu hören. Ist die Musik die Hauptsache, so kann man eine Oper konzertmäßig (als Sendespiel) aufführen. Handelt es sich dagegen um ein musikalisches Drama, wie bei der »Carmen«, so wirkt die Übertragung lebendiger. Wenn die Solisten nicht agieren, sondern gemütlich um das Mikrophon herumstehen, so können Leidenschaften nicht emporlodern; und wer selbst nicht warm wird, der läßt natürlich auch die Zuhörer kalt.

*

Daß Opern-Sendespiele und direkte Übertragungen keinen künstlerischen Wert haben, da die visuellen Eindrücke fehlen, wissen wir alle. Daß sie streckenweise recht wenig unterhaltsam sind, ist bedauerlich, muß aber ertragen werden, da sie als informatorische Veranstaltungen gute Dienste leisten. Freilich, eine drei- bis vierstündige Information über

den musikalischen Teil einer Oper übersteigt die Aufnahmefähigkeit der meisten Hörer. Darum versucht man es jetzt mit der Sendung von »Opern-Querschnitten« oder überträgt nur Teile von Aufführungen. Bei den alten Nummern-Opern mag eine potpourriartige Behandlung mitunter ganz zweckmäßig sein; ebenso bei den meisten Operetten. Aber ein gütiges Geschick bewahre uns vor dem Versuch, aus dem »Tristan« und den »Meistersingern« sog. »Kurzopern« zu machen. Vielleicht wird man nach der Wallenstein-Trilogie nun auch die Nibelungen-Trilogie in zwei Stunden abhaspeln. Bei Gott und dem Rundfunk ist kein Ding unmöglich.

*

Über die Hörspiele der letzten Zeit ist nichts zu sagen. Berlin, bequem wie fast immer, bezog seinen Bedarf aus Breslau. Und was man sich da ausgedacht hatte, war schlimm. Immerhin: Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas. Die Breslauer geben sich wenigstens Mühe, sie haben Ehrgeiz und Wagemut. Das ist schon viel und öffentlicher Anerkennung wert.

*

Der angeblich »internationale« Programm-Austausch stand bisher unter der Devise: Ich möchte gern, aber ich trau' mich nicht. In letzter Zeit sind wir einen Schritt weitergekommen, denn am 5. Februar wurde ein französisches Konzert aus Paris vom Königswusterhausener Sender übernommen, und am gleichen Tage fanden »Französische Abende« in Hamburg, Wien, Prag, Warschau, Krakau, Kattowitz, Hilversum, Kopenhagen, Zürich und Madrid statt. Es ist zu hoffen, ja zu erwarten, daß wir in absehbarer Zeit einen Europafunk auf langen und einen Weltfunk auf kurzen Wellen haben werden.

*

Igor Strawinskij führte im Berliner Funkhause seine beiden neuesten Orchesterwerke auf. Das interessantere trägt den (vielleicht ironisch gemeinten) Titel »Feenkuß«; es ist »den Manen Tschaikowskijs« gewidmet und verarbeitet zwei Themen des russischen Meisters. So »herzig«, so banal bei allem technischen Raffinement, daß man glauben könnte, Strawinskij sei eigentlich gar kein revolutionärer Musiker, sondern er tue bloß so. Einer seiner Haupttricks, Gefühl durch Temperament zu ersetzen, mußte diesmal versagen, weil die Musik des zu Ehrenden in rhythmischer und dynamischer Hinsicht nicht weiter gesteigert werden kann. Eine burleske Musik mit dem süßlich-kitschigen Titel: »Baiser de la Fée« als Ehrung Tschaikowskijs? Für derartige Scherze wird das Rundfunkpublikum ebensowenig Verständnis haben wie der Kenner russischer Musik.

*

Eine Übertragung von Tschaikowskijs »Pique-Dame« zeigte, daß solche Darbietungen noch immer musikalisch unzulänglich überwacht werden. Mal wurden die Singstimmen zu sehr verstärkt, mal war das Orchester kaum zu hören, oft blieben die Bässe ganz weg. Jeder kleine Ton-Mixer in den Film-Ateliers macht das besser. Bei dem heutigen Stande der Technik kann und muß eine Opernübertragung einwandfrei sein.

*

Als Kuriosum steht die Übertragung der Musik eines Tonfilms bevor. Man mache sich klar, daß diese Musik zunächst photographisch aufgenommen und dann nach allerlei komplizierten Umwandlungen im Kino mit Hilfe von Lautsprechern reproduziert wird. Bei der Aufführung nimmt nunmehr das Mikrophon der Sendegesellschaft die reproduzierte Musik erneut auf und leitet sie durch ein Kabel zum Sender, der sie an die Rundfunkhörer weitergibt. Ein technisches Wunder, und als Experiment höchst interessant; rein musikalisch aber ein Nonsens. Schon beim Schallplattenkonzert ist der Nachteil zweimaliger Reproduktion fühlbar, ganz abgesehen von dem Nadelgeräusch. Gewiß, in der Natur wird das, was ein Lebewesen verdaut hat, immer wieder von einem anderen Lebewesen (Tier oder Pflanze) aufgenommen; aber im Rundfunk ist der Mensch zugleich der zuerst und der zuletzt Verdauende. Das macht die Sache unappetitlich und selbst als Ohrenschmaus ungenießbar. Daher sind schon Schallplatten-Konzerte für viele Hörer einfach unerträglich.

*

Hamburg brachte ein »Konzert auf mechanischen Instrumenten.« Von der primitivsten Drehleier bis zur Welte-Orgel; dazwischen Spieldose, Phonola, Glocken-Orgel, Orchestrion usw. Das war reizvoll und sehr anregend. Ich habe schon als Schuljunge für alte Spieldosen geschwärmt (und liebe sie heute noch). Gleich ihnen kennt auch der Rundfunk keine großen dynamischen Steigerungen. Sagt, was Ihr wollt: Die Hauptbedeutung des Rundfunks liegt auf außermusikalischem Gebiete. Beethovens Eroica, Wagners Tristan

kann er nicht wiedergeben, aber er könnte eine entzückende moderne Spieldose sein, und er müßte in jedem Falle von der alten Spieldosen-Technik ausgehen: Dynamik durch Beschleunigung und Verlangsamung des Tempos zu ersetzen. Man errichtet ein neues Gebäude nicht auf dem Dach eines alten, sondern man fängt von unten an.

*

In psychologischer Hinsicht sind die Pausenzeichen charakteristisch und beachtenswert. Die deutschen Sender ticken oder senden Morsezeichen. Belgrad klopft frech und energisch, Turin (in dessen Ansagerin sich mindestens schon 600—800 Hörer verliebt haben) füllt die Pausen durch entzückendes Vogelgezwitscher aus, Straßburg und Wilna melden sich kindlich vergnügt mit dem Kuckucksruf, andere Sender mit hallenden Gongschlägen, Madrid ist wagnerianisch und wiederholt unablässig Siegfrieds Hornruf, Kopenhagen und Kolundborg benutzen das Glockenspiel des Kopenhagener Ratshauses, auch die Verwendung von drei- bis viertönigen Motiven ist beliebt, »Budapescht« hat ein zweistimmiges Glockenthema (und steht rein musikalisch mit an erster Stelle, jedenfalls turmhoch über Wien). Berlin tickt, tickt, tickt; stumpfsinnig, fantasielos, unmusikalisch.

*

Die netteste Sendung der letzten Wochen war die eines »Oratoriums«, das gelegentlich des Berliner Opernballs aufgeführt wurde. Die beliebtesten Solisten, der Chor und das Orchester der Staatsoper hatten sich zur Verfügung gestellt. Text des Oratoriums: »Wer hat den Käse zum Bahnhof gerollt?«. Tragikomische Arien und fugierte Chorsätze (alle Achtung vor dem technischen Können des Witzboldes) wirkten ebenso erschütternd wie der blödsinnig-sentimentale Schluß: »Das hat mit ihrem Singen die Loreley getan.« Es war zum Weinen komisch, und unsere Staatsoper hat damit in dieser Saison ihren größten Erfolg errungen. *Richard H. Stein*

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

AUFSÄTZE, ANALYSEN, SKIZZEN UND STUDIEN

Bach .... von Hans Ehinger in der Schweizer. Musikztg. vom 15. Jan.
Balakireff von Victor Belaieff in Musical Quarterly XVI/1.
Beethoven von Erminio Tocilj in der Rivista musicale XXXVI/3, 4.
— .... von Luigi Perrachio in Musica d'Oggi XI/12.
Brahms .... von H. Unger in der Kölnischen Ztg. vom 18. Jan.
Bruckner .. von verschiedenen Autoren in der Sondernummer der Karlsruher Wochenschau, herausgegeben anläßlich des 1. Badischen Brucknerfestes vom 6.—10. November 1929.
— .... von Hermann Wolff und anderen Autoren im Badischen Beobachter, Karlsruhe, vom 6. Nov. 1929*).
— .... von August Stradal in der Schweizer. Musikztg. vom 15. Okt. 1929.
Bülow ...... von Ferdinand Pfohl in der Neuen Freien Presse vom 12. Jan.
— .... von Ludwig K. Mayer in den Blättern der Staatsoper, Berlin X/17.
Busoni ..... von Walter Berten in »Musik im Leben« V/8, 9.
— .... von E. J. Dent in La rassegna musicale III/1.
Chabrier . . von Charles Koechlin in der Revue musicale, Januar 1930.
Cherubini . von Orlando A. Mansfield in The Musical Quarterly XV/4.
Delius ..... von Hubert J. Foss in The Musical Times No. 1042.
— .... von Edwin Evans in The Sackbut X/5.
Händel ..... von Jens Peter Larsen in Dans Musik Tiddskrift IV/3.
Haydn ...... von Hilde Reimesch-Dominik in der Weserzeitung vom 9. Jan.
Hindemith. von Willi Reich in The Chesterian XI/82.

Hindemith .	von Kurt Westphal in »Musik im Leben« V/8, 9*).
Honegger .	von Arthur Hoéree in The Sackbut X/4.
Iruarrizaga	von Jul. Kaiser, in Musica sacra, Okt. 1929*).
Kaminski .	von J. Müller-Blattau in der Schweizerischen Musikztg., Januar 1930*).
Klose	von Paul Ehlers in der Zeitschrift für Musik, Januar 1930*).
Krenek	von Adolf Weißmann im Auftakt IX/11.
Lachner ...	von Anton Würz in den Münch. Neuesten Nachr. vom 19. Januar.
Liszt	von Hilde Reimesch-Dominik in der Weserzeitung vom 9. Januar.
Malipiero .	von Gastone Rossi-Doria in »Musique« III/3.
—	von Hans F. Redlich im Anbruch XI/9, 10*).
Milhaud ...	von Mersmann-Schulze-Ritter-Strobel im Melos VIII/12.
Monteverdi	von verschiedenen Autoren in La Rassegna musicale II/10.
Mozart . . .	von Reinhold Bernhardt in der Zeitschrift für Musikwissenschaft XII/1*).
Mussorgskij	von Valentin Parnac in der Revue musicale X/11.
—	von M. D. Calvocoressi in »Musique« III/2.
Paganini...	von Karl Ganzer in Münchener Neuesten Nachrichten vom 17. Nov. 1929*).
—	von Arturo Lancellotti in Musica d'oggi XII/1.
—	von Edgar Istel in Musical Quarterly XVI/1.
Pfitzner ...	von S. Brichta in den Signalen vom 20. Nov. 1929.
—	von Ludwig K. Mayer in Blätter der Staatsoper, Berlin, X/18.
Praetorius	von Willi Schuh in der »Singgemeinde« V/6*).
Purcell	von Dennis Arundel in der Voss. Ztg. vom 9. Nov. 1929.
Rossini	von verschiedenen Autoren in »Musique« III/1.
Roussel	von Henry Prunières in Musical Quarterly XVI/1.
Rubinstein	von Alexander Siloti im Musical Observer, Okt. 1929.
—	von Gustav Ernest in der Allg. Musik-Ztg. vom 29. Nov. 1929.
—	von Leonid Sabanejeff in The Musical Times vom November 1929.
Satie	von Werner Danckert in Zeitschrift für Musikwissenschaft XII/2*).
Schumann .	von ungenanntem Autor im Zwickauer Tageblatt vom 8. Nov. 1929.
Strauß	von Guido Pannain in La rassegna musicale III/1.
Suppé	von Otto Keller in den Blättern der Staatsoper, Berlin X/16.
Thiel	von Karl Hoppe in der »Musikerzeitung« VI/12*).
Toch	von Karl Laux in Pro Musica VIII/1.
Verdi	von Heinrich Strobel im »Scheinwerfer« III/5.
—	von Anna v. Strantz-Führing im Acht-Uhr-Abendblatt, Berlin, vom 21. Nov. 1929.
—	von Elsa Bienenfeld in der Frankfurter Zeitung vom 13. Januar.
Vivaldi	von Marie Pincherle in Rassegna musicale II/11.
Wagner	von Domenico Petrini in der Rassegna musicale III/1.
—	von Herbert Zeissig in der Schlesischen Volksztg. vom 13. Jan.
—	von Hans Scholz in den Münch. Neuesten Nachr. vom 26. Jan.
—	von Leopold Hirschberg in der »Stimme«, Januar 1930.
—	von H. Morgan-Brown in Musical Quarterly XVI/1.
Walter	von Feydt in »Musikerziehung« VI/11*).
Weismann .	von Fr. W. Herzog in der Allg. Musikztg. vom Dez. 1929.
Zilcher . . .	von Hans Scholz in der Zeitschr. f. Musik, Februar 1930.

*

Vorstehende Liste gibt die Ausbeute von etwa drei Monaten an wichtigen Beiträgen in Zeitschriften und Zeitungen über die schöpferischen Musiker. In diesen etwa 60 Artikeln wird viel Aufschlußreiches geboten, manche verborgene Stelle aus den Lebensläufen ans Licht gefördert, dieses und jenes Problem zur Diskussion gestellt; scharfsinnige Untersuchungen wechseln mit ästhetischen Betrachtungen, Erinnerungen werden lebendig gemacht, Teile aus dem Schaffen kritisch untersucht, Analysen vorgelegt, Anekdoten erzählt, auch Bekanntes in neuer Formung gesagt. Unser Raum gebietet, daß nur einiges gestreift werden kann.

(Die Sterne hinter den Artikeln verweisen auf die folgenden Auszüge.)

So sagt Hermann Wolff von *Anton Bruckner:*
Gottinnigkeit steht als Motto über seinem Leben. Unschuld und kindliche Frömmigkeit sind die Symbole seines Schaffens. Man hieß ihn ungebildet, troddelhaft. Und doch war er ein Philosoph wie alle großen Musiker, wie Bach, Beethoven oder Mozart. Er war fromm wie Bach. Aber Bach war ein Protestant, und seine Wiege hatte weiter gen Norden gestanden. So schuf er jene formenstrenge, grenzenlos erhabene Marmorkunst, deren Leben ganz innerlich ist. Bruckner dagegen war ein Katholik und ein Österreicher. Da ist die Wärme des Gefühls unmittelbarer, und der Glanz von Festlichkeit und schimmernder Größe schwebt über allem. Orgelbrausen, Weihrauch und Hosiannarufen!

Kurt Westphal beschließt seinen *Hindemith*-Essay mit den Worten:
Es ist keine Frage: Wir besitzen in Paul Hindemith den hervorragendsten deutschen Musiker der neuen Generation. Er rechtfertigt den stolz aufgestellten Begriff einer »Neuen Musik«. Jene langen Jahre der inneren Unsicherheit, des Schwankens und des Nur-Experimentierens, die ebenso von dekadenter, nachimpressionistischer Klangdifferenziertheit wie von raffiniert-primitiver Rhythmik wie von brutaler Dissonanzmusik erfüllt waren, haben durch ihn den Sinn eines notwendigen Vorbereitungsstadiums erhalten. Durch ihn rücken sie in das Licht kausaler Notwendigkeit, denn durch ihn, der die Synthese vollzog, ist der Punkt gegeben, in den alle diese verschiedenen Wege einmünden. Schon jetzt zeigt sich die große, schulebildende Auswirkung seines Schaffens.

Der Aufsatz Jul. Kaisers über *Luis Iruarrizaga*, den am 13. April 1928 verstorbenen »großen spanischen Kirchenkomponisten« schildert den Lebenslauf und stellt als Ergebnis fest:
Ungeachtet seiner aufreibenden Tätigkeit als Musikschuldirektor, Chorleiter, Schriftsteller, Organist fand der Künstler noch Zeit, die Archive der Kathedralen zu durchstöbern, um der erstaunten Nachwelt manche verstaubte köstliche Perle edler klassischer Kunst an das Tageslicht zu fördern. Auch war er unermüdlich tätig, selbst herrliche Werke für die Nachwelt zu schaffen. Sie zählen gegen 300 und sind in einem kurzen Dezennium entstanden. Wir möchten nicht unterlassen, ganz besonders auf sein Hauptwerk, die »Missa Paschalis« für vier- und achtstimmigen gemischten Chor mit Orgel hinzuweisen. Bemerkenswert ist der Ausspruch des Verstorbenen: »Nicht eine Note für Salons noch Theater. Meine größte Ehre wird sein, nur für die Kirche komponiert zu haben.«

Eine Studie über *Heinrich Kaminski* leitet Müller-Blattau so ein:
»O Seele, denke deiner Heimat und daß das Licht der Himmel in dir immerdar leuchte!« Diese Worte, die Heinrich Kaminski in einem seiner Kanons vertonte, könnte man als Motto seines Schaffens setzen. Denn Musik kündet bei ihm nicht nur von den Vorgängen des eigenen Seelenlebens, sondern weist über sich hinaus auf die ewige Heimat des Menschen. Daß ein Komponist das erkannt und sich zum Gefäß für solche Musik bereitet hat, ist Freude und Hoffnung für unsere Zeit. Etwas von diesem letzten Entscheidungsernst spricht auch aus den Zügen des Bildes. Und wer das Leben des Künstlers kennt, weiß, daß er es wirklich bis in den Alltag hinein nach der Notwendigkeit dieses seines Schaffens formt.

Die Betrachtung von *Friedrich Kloses* Schaffen durch Paul Ehlers kulminiert in den Sätzen:
»Der Sonne-Geist« soll nach Kloses eignem Willen krönender Abschluß seines Schaffenswerkes sein. Aber die Fülle ursprünglicher Musik, die darin enthalten ist, läßt diesen Willensentschluß als etwas Unmögliches, dem Gesetze des Schöpfergeistes Widerstrebendes erscheinen. Man kann nicht anders denken, als daß, wann nur die Zeit erfüllt ist, der »Sonne-Geist« die Nachfolge ebenbürtiger Schöpfungen finden werde. Vielleicht kommen dereinst auch zu Klose, wie weiland

zum Pfitznerischen, an seiner Schaffenskraft zweifelnden Palestrina die »alten Meister« und setzen dem »Ich will nicht — will nicht!« ihr »Du wirst und mußt!« entgegen. Warum wir das hoffen und wünschen? Weil Klose einer der heutzutage seltenen starken Meister ist, deren Wirken das Wort eidkräftig bewahrheitet, daß Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun. Einer von jenen, in denen sich der deutsche Genius in reinster Form verkörpert, die nicht ihren eignen Vorteil suchen, sich nicht den Beifall der Masse erkaufen, nicht deren Gelüsten schmeicheln, sondern nur den einen Wegweiser sehen: ihre Gaben im Gehorsam des seelischen Zwanges zu höchster Betätigung zu treiben. Solche Schaffende von männlich zusammenfassender Kraft sind der Kunst mehr als je nötig. Sie dürfen nicht verstummen, ehe ihnen nicht wirklich der geistige lebendige Quell versiegt ist.

In seiner Untersuchung über »*G. F. Malipiero und die neue Oper*« bringt Hans F. Redlich als Auftakt folgende Feststellung:

Auf die dringend gewordene Frage nach den Regenerationsmöglichkeiten der Oper gibt Malipiero — der nachdenklichste Musiker des heutigen Italien in seinen neuesten Bühnenwerken »geheimnisvoll offenbare« Antwort. Den dialektischen Impuls, der den eigentlichen Schöpfungsprozeß gerade dieser Werke ausgelöst haben muß, hat Malipiero einmal mit klaren Worten als solchen bezeichnet: »In allen meinen Werken war ich bestrebt, den Geist der italienischen Musik durch Zurückgehen auf die *wahre Tradition* wiederzufinden, da ich glaube, daß es eine unredliche Herabsetzung ist, wenn man nur im »melodramma« des 19. Jahrhunderts den Ursprung und den nationalen Charakter der italienischen Musik anerkennt. . . . So sind meine Opern immer einer *ästhetischen Tendenz* gefolgt, die neues geistiges Material für das moderne italienische Musikempfinden liefern sollte, das . . . durch das »melodramma« vergiftet wurde«. An diesem polemischen Gedankengang eines schöpferischen Musikers wird die akute Krisis italienischer Opernbegrifflichkeit evident. Die formalen Normen des »melodramma«, wie sie von den Neapolitanern entworfen, von den Meistern des ausgehenden 18. Jahrhunderts kanonisiert wurden, begrenzten tatsächlich den Schaffensbezirk des italienischen Musikers in unzweideutigster Weise. Die strenge Unterteilung in »Rezitativ«, »Arie« und »Szene« führte allmählich zu einer Automatisierung dieser Kunstform, die sich schließlich in ihrem eigenen Schema rettungslos verfangen mußte.

Die *Mozart*-Studie von Reinh. Bernhardt gilt der Bearbeitung von Händels »Messias«. Der Autor hebt hervor:

Eine kritische Revision wäre dringend zu wünschen, um so mehr, als man bei der Gesamtausgabe von Mozarts Werken auf die Händelbearbeitungen verzichten zu dürfen glaubte. Ob überhaupt die Akten über Mozarts Bearbeitungen heutzutage als abgeschlossen betrachtet werden können, wie noch 1923 Abert schrieb, darf bezweifelt werden. Abgesehen von der Unzulänglichkeit der gedruckten Partituren, wird die systematische Erschließung österreichischer Privatarchive noch mancherlei handschriftliches Material zu Tage fördern und die erneut aufgetretene Frage nach weiteren Händelbearbeitungen Mozarts zur Diskussion stellen. Ein grundlegendes Quellenmaterial von entscheidender Bedeutung wird allerdings wohl auf immer verschollen bleiben, es mag erblickt werden in den Tagebuchaufzeichnungen Gottfrieds van Swieten.

Die Erregung der Münchener Bevölkerung vor und während des ersten Auftretens *Paganinis* in Bayerns Hauptstadt wird nach dem damaligen »Münchener Tagsblatt« so geschildert: »Paganini, der teure Künstler, ist gestern in unseren Mauern angekommen, und schon klingt der Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit auf der G-Saite in unseren Ohren. Wir können es nicht erwarten, ihm, dem Erhabenen, der hunderttausend Gulden und noch mehr Vermögen hat, unseren Tribut zu bezahlen. . . . Am Eingang des Theaters werden Zauberverwahrungspillen verkauft werden, die Straßenbeleuchtung wird verdoppelt, damit wir vor lauter Zauber, der uns teuer zu stehen kommt, ordentlich nach Hause finden.« Zwei Tage später — am Freitag, 20. November — steht die lange, schwarze Gestalt zum erstenmal auf der Bühne des Hoftheaters und begrüßt auf seltsam groteske Weise das Publikum — ein Don Quichote der Musik! Wie lange heute das Tutti des Orchesters dauert. Dann setzt er an und vom ersten Ton an verbreitet sich atemraubende Beklemmung im weiten Rund des Theaters. Mit der tragikomischen Erscheinung auf der Bühne geht eine merkwürdige Veränderung vor sich: »Er mag noch so leidend oder elend sein, der erste Bogenstrich wirkt wie ein elektrischer Funke, der ihm neues Leben ver-

leiht, all seine Nerven schwingen mit den Saiten seiner Geige. Sein Körper vibriert, bei schweren Passagen gestaltet sich sein ganzer Körper triangelförmig; der Vorderleib bildet einen ausgezackten Winkel, während der Kopf und der rechte Fuß auswärts gebogen sind«. Je länger er spielte, desto stärker wurde der Bann, und als zum Schluß seine Variationen über »Nel cor più non mi sento« all seine Hexenkünste zum Erklingen gebracht, kennt der Beifall keine Grenzen.

Den *Praetorius-Aufsatz* beschließt Willi Schuh mit folgendem Ausblick:
Im Gemeinschaftswillen der Gegenwart findet eine Kunst von der inneren Geschlossenheit der Prätoriusschen wieder ihren Platz; sie hat Wurzel fassen und nach langem Verstummtsein unter Menschen verwandter Geisteshaltung wieder zu neuem Klingen erweckt werden können. Und wir dürfen wohl mit Luthers Worten sagen: »Wer aber darzu keine Lust noch Liebe hat vnd durch solch lieblich Wunderwerck nicht beweget wirdt, das muß warlich ein grober Klotz sein.«

Werner Danckert betitelt seinen Aufsatz: »Der Klassizismus *Erik Saties* und seine geistesgeschichtliche Stellung«. In folgenden Worten wird Saties Musik charakterisiert:
In der Zeit, da die Flut des Naturalismus und des deutschen musikalischen Einflusses, der im Gefolge der weltgeltenden deutschen Klassik kam, noch kaum verebbt war, da noch ein Künstler wie Debussy, der sich dieser Welle entgegengeworfen hatte, dem Zauberbann der Tristansphäre keineswegs völlig zu entgehen vermochte, stellt Satie, ein zeitweilig verschüttetes uraltes romanisches Erbe französischer Geistigkeit antretend, ein Ideal der Klarheit und des Maßes auf, setzt der erhitzten Sinnlichkeit seiner Epoche eine attische Nüchternheit entgegen, ihren affektbewegten Monumentalformen die kleine, heiter-beschauliche Idylle. In einer Zeit, deren Lachen die dröhnende Burleske oder bestenfalls das faunische Grinsen seltsamer Übermenschengestalten war, entdeckt er den Humor, das Lächeln, die gelassene Heiterkeit philosophischen Gleichmuts. In luzider Durchsichtigkeit schwebt das dünne Gewebe seines Satzes, namentlich seiner Harmonik. Diese kühlen transparenten Farben, diese Leerklänge und Quartenharmonien erscheinen nur von ganz schwachen Bewegungskräften durchflossen. Der Affekt des am stärksten ausdruckserfüllten Melosträgers, der Singstimme, bedarf nicht der künstlichen Abdämpfung (wie so oft bei Debussy), denn es fehlt die geheime Schwüle, die dort noch als Hintergrund wirkt; schlackenlos spricht die edle archaische Diatonik des »*Socrate*« das klassizistische Ideal aus.

Unter den Kompositionen *Carl Thiels* hebt Hoppe die »Erlöser-Messe« op. 25 hervor, von der er sagt:
Aus diesem Werk weht klassischer Geist. Diese Messe ist gewissermaßen mit Lapidarschrift geschrieben. Wir haben in der Tat ein Tongemälde vor uns, in dem melodisches und rhythmisches Leben mit harmonischer Farbenpracht um den Vorrang streiten. Interessant und fesselnd auch im kleinsten Detail ist die Messe stets konsequent im Stil und Aufbau, und alles fügt sich widerspruchslos zu einem einheitlichen Ganzen von erhabenster und feierlichster Wirkung zusammen. Dieses Tonwerk darf rückhaltlos als eine vollständig ausgereifte Frucht bezeichnet werden. Durch Jahrzehnte fleißige und sorgfältige Arbeit ist Thiel auf einem Punkte angelangt, wo er die Technik des a-cappella-Gesanges souverän beherrscht und für sein echt musikalisches Empfinden dem erhabenen Messetext ohne Schwierigkeit die entsprechende hochkünstlerische Form findet. Gutbesetzte Chöre können bei entsprechender Ausführung dieser Messe eines vollen Erfolges sicher sein. Überall, wo ernste Vokalmusik gepflegt wird, müßte dieses prächtige Werk auf gebührende Würdigung rechnen.

Vom Tondichter *Walter von der Vogelweide* ist nur Spärliches aufgefunden worden. Feydt kennt ein »paar echte Melodien« des Minnesängers:
Es handelt sich dabei um zwei Sprüche, einen auf ein persönliches Erlebnis des Dichtersängers bezüglichen, der zu Ehren des Markgrafen von Meißen entstanden ist, sodann einen lehrhaften, in dem Walter die Art und Weise der Spervogelschen Kunst aus »Minnesangs Frühling« fortsetzte, vor allem aber um ein vollständiges Lied, und zwar das berühmte Kreuzzugslied aus den letzten Jahren Walters, das mit den Worten beginnt: »Nu alrêst leb ich mir werde.« Die Auffassungen darüber, wie diese Melodien, die ausnahmslos in der Notenschrift des liturgischen Chorals jener Zeit aufgezeichnet sind, am besten und treffendsten für unser heutiges Spielen und Singen in Noten zu übertragen sind, gehen auseinander. Der Unterschied liegt vor allem darin, eine wie weitgehende Emanzipation von der Melodik und Formenwelt des gregorianischen Kirchengesangs man dem weltlichen, ritterlichen Minnesang zugestehen will.

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Hamilton Forest, der amerikanische Komponist, hat Dumas' »Kameliendame« zur Vertonung für eine neue Oper ausersehen.

Hermann Grabners erste Oper »Die Richterin«, Text nach Conr. Ferd. Meyers Novelle, ist beendet. Das Werk kommt unter Hößlins Leitung noch in dieser Spielzeit im Stadttheater Barmen-Elberfeld als Uraufführung heraus.

Tibor Hatsanyi, der ungarische Tonsetzer, vollendete eine Kammeroper »Les Invités«, die das Reußische Theater in Gera für den April zur Uraufführung erwarb.

Franz Höfer, der als Opernkomponist wiederholt hervorgetreten ist, arbeitet zur Zeit an der Vollendung einer neuen Oper nach einer Dichtung von A. von Kreußler: »Belsazars Fest«.

Julius Weismanns neue Oper heißt »Gespenstersonate« nach dem Drama von August Strindberg. Die Uraufführung wird vom Nationaltheater in München geplant.

Ermanno Wolf-Ferrari hat soeben die Komposition einer neuen komischen Oper vollendet. Das Textbuch hat Mario Ghisalberti nach der Komödie »La vedova scaltra« von Goldoni geschrieben.

Hermann Wunsch ist Verfasser einer neuen zweiaktigen Oper »Fieber«, die das Stadttheater in Osnabrück aus der Taufe heben wird. Musikalische Leitung: Fritz Berend.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Im »Ring« singen die früheren bewährten Kräfte Friedrich Schorr den Wotan, Nanny Larsen-Todsen die Brünnhilde, Lauritz Melchior den Siegfried, Fritz Wolff den Loge und Eduard Habich den Alberich. Neugewonnen sind Erich Zimmermann als Mime, Karin Branzell als Fricka und Waltraute, Enid Zantho (Staatsoper Wien) als Erda, Harald Krawitt (Staatsoper Berlin) als Hagen. Emmy Krüger übernimmt wiederum die Sieglinde, Gotthelf Pistor den Siegmund. — Gunnar Graarud und Fritz Wolff werden den Parsifal singen. Als Kundry ist die Hochdramatische des Stuttgarter Landestheaters, Frau Roeßler-Keuschnigg gewonnen worden. Gurnemanz singen Kipnis und Adrésen. — »Tristan« weist folgende Besetzungen auf: Tristan: Lauritz Melchior und Gotthelf Pistor, Isolde: Nanny Larsen-Todsen, Marke: Alexander Kipnis, Kurwenal: Rudolf Bockelmann, Brangäne: Anny Helm.

Toscanini hat sich entschlossen, alle Tristan- und Tannhäuser-Vorstellungen zu dirigieren.

BERLIN: Aubers nachgelassene Oper »Die Botschafterin« wurde in textlicher Neubearbeitung von Max Barthel zur Erstaufführung an den Berliner Opern erworben.

KARLSRUHE: Händels Oper »Alcina« in der Übersetzung und musikalischen Einrichtung von Hermann Roth-Stuttgart kommt als Abschluß des 4. deutschen Händel-Festes 1930 am Badischen Landestheater zur Aufführung.

LONDON: Die Saison wird am 28. April beginnen und bis zum 4. Juni dauern. Es finden 5 Vorstellungen in der Woche statt. Eine Loge für 50 Vorstellungen kommt im Abonnement auf 472 Pfund, also beinahe 10 000 RM. Wagners *»Ring des Nibelungen«* wird zweimal aufgeführt, außerdem *»Parsifal«*, *»Meistersinger«*, *»Fliegender Holländer«*. Dann wird von deutschen Opern nur noch die »Fledermaus« gegeben werden, die man seit dem Kriege in England nicht mehr zu hören bekam. Die Dirigenten werden dieselben sein, wie im Vorjahr: Bruno Walter und Robert Heger. Mitwirkende Damen: Leider, Lehmann, Schumann, Olschewska. Unter den deutschen Tenören: Laubenthal, Melchior, Fritz Wolff und Heinrich Teßmer, den man in London noch nicht gehört hat. Der deutschen Saison, die ungefähr die Hälfte der ganzen Spielzeit in Anspruch nimmt, folgt eine italienische und eine französische. Unter den Italienern wird der Tenorist Gigli genannt. Auch eine Reihe englischer Sänger und Sängerinnen ist verpflichtet. Es heißt übrigens, daß ernstlich der Plan besteht, ein neues Opernhaus zu bauen, und zwar am Themsekai in der City.

MARSEILLE: Unter Mitwirkung des als Wagner-Sänger bewährten Tenors Victor Forti wird in der laufenden Spielzeit ein *Wagner-Zyklus* veranstaltet werden. Als Eröffnungsvorstellung ist der *»Tannhäuser«* bestimmt. Darauf folgt eine Aufführung von *»Tristan und Isolde«* mit Berthe Soyer von der Pariser Opéra Comique in der weiblichen Titelrolle. Vom »Nibelungenring« wird wahrscheinlich nur »Siegfried« zur Aufführung gelangen.

OSNABRÜCK: Der Opernspielplan ist bestrebt, möglichst viel Raum neueren Opernwerken zu gewähren. So wurden bisher

Weinbergers »Schwanda«, Wolf-Ferraris »Sly«, Strauß' »Rosenkavalier« (mit einem Gastspiel Moje Forbachs als Marschallin) gebracht, außerdem stehen die Erstaufführungen von Hindemiths »Cardillac« und Dohnanyis »Der Tenor« bevor. Im März wird die russische Oper, Sitz Paris, unter musikalischer Leitung von Cyrille Slaviansky d'Agreneff mit »Boris Godunoff« gastieren.

STRASSBURG: Die Tatsache, daß zum erstenmal seit dem Krieg ein deutsches Opernensemble im Stadttheater spielen durfte, ist von weittragender Bedeutung. Als erste deutsche Opernvorstellung gab das Freiburger Ensemble Wolf-Ferraris »Sly« in einer glänzend inszenierten Aufführung. Die musikalische Leitung lag in Friedrich Herzfelds Händen. Der Erfolg dieses ersten Operngastspiels war außerordentlich stark.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Waldemar v. Bausznerns Orchester-Suite »Dem Lande meiner Kindheit« wird demnächst durch Hans Knappertsbusch außer in Wien auch in Budapest zur Aufführung gelangen. Gegenwärtig arbeitet Bausznern an seiner *achten Sinfonie.*

Julius Bittner hat soeben ein größeres Männerchorwerk mit Orchester »*Das Lied von den Bergen*« beendet. Die Uraufführung findet Ende März d. J. durch den »Wiener Schubertbund« unter Leitung von Viktor Keldorfer statt.

Clemens von Franckensteins »*Tanzsuite*« für Orchester gelangte bisher in Leipzig, Wien, München und Schwerin zur Aufführung; weitere stehen in Hamburg, Zeitz usw. bevor. Das Werk erscheint bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.

F. W. *Gohlisch* arbeitet an der Vollendung eines Orchesterwerkes »Stimmungen am Steinhuder Meer«.

Paul Graener hat ein neues Männerchorwerk vollendet, betitelt »Frühlings-Suite« für dreistimmigen Männerchor a cappella. Die Uraufführung findet im März d. J. durch den Dresdener Lehrer-Gesangverein unter Generalmusikdirektor Busch statt. Das Werk erscheint im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Richard Gress stellt eine Kantate für Frauenchor- und Solostimmen mit Orchester (nach Sonetten von Rudolf G. Binding) fertig, die im Dortmunder Sender die Uraufführung erleben wird.

Paul Kletzki vollendete ein *Klavierkonzert* (op. 22, d-moll), das bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen wird.

KONZERTE

BASEL: In der Woche vom 10. bis 18. Mai 1930 wird hier ein großangelegtes *Mozart-Fest* veranstaltet. Neben *Felix Weingartner* als dem Präsidenten des Musikkomitees wirken Gottfr. Becker, Hans Münch, Ad. Hamm und Paul Sacher als Dirigenten. Fünf Opern: Entführung, Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte und die Zauberflöte werden geboten; daneben stehen Sinfonien, Chorwerke, die c-moll-Messe und Kammermusikwerke auf dem reichhaltigen Programm. Neben dem Busch-Quartett sind hervorragende auswärtige Gäste als Solisten gewonnen.

BERLIN: Die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltete drei Orgelabende mit altklassischen und neueren Werken (darunter einen Reger-Abend), die von den Studierenden der Orgelklassen Sittard, Heitmann und Reimann bestritten wurden. Die Klavierklasse von Kurt Schubert brachte Werke von Bach bis Schumann, die Violinklasse Hermann Diener Werke der Söhne Bachs, zum Schluß das vierte Brandenburgische Konzert mit dem Collegium musicum instrumentale. Bei der Weihnachtsfeier wurde das Weihnachtsevangelium mit chorischen Einlagen (nach Michael *Praetorius*) durch die Chorschule der Akademie unter Leitung von L. Heß geboten.

DONAUESCHINGEN: Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte als Erstaufführung das *F-dur-Klavierkonzert von Alex. Tscherepnin*, das die Pianistin *Marthe Bereiter* mit Erfolg spielte.

GLEIWITZ: Der Musikverein (Dirigent May) gab einen *Buchal*-Kompositionsabend. Hermann Buchal, Direktor des Schles. Konservatoriums in Breslau, wirkte als Interpret seiner »Klavier-Variationen über eine Volksweise vom Balkan« mit. Das Hennig-Quartett spielte sein op. 37, ein Streich-Quartett in a-moll. Voll reichen dynamischen Kolorits ist Buchals »Mahomets Gesang« für gemischten Chor a cappella (Uraufführung).

INTERLAKEN: Das Schweizerische Tonkünstlerfest 1930 findet Mitte Juni statt.

KAISERSLAUTERN: Ein »Sinfonisches Allegro für großes Orchester« von dem 1. Kapellmeister *Otto Wartisch* hatte im

4. Konzert des städt. Orchesters durch die Prägnanz und gute Verarbeitung seiner drei Themen bei der Uraufführung großen Erfolg.

KASSEL: Das Heinrich Schütz-Fest 1930 der Heinrich Schütz-Gesellschaft findet vom 29. bis 31. August statt. Der Heinrich Schütz-Kreis (Leitung Wilhelm Kamlah) hat den chorischen Teil des Festes übernommen.

KÖLN: *Händels* Johannes-Passion, ein fast unbekanntes Jugendwerk des Meisters, ist von *Erhard Krieger* (Düsseldorf) für den praktischen Gebrauch bearbeitet worden. Krieger, Dozent an der Hochschule für Musik in Köln, hat das Werk der Schulmusikabteilung an der Hochschule gewidmet und zur Erstaufführung überlassen. Der Chor der Schulmusikabteilung wird Händels Johannes-Passion im Frühjahr d. J. unter Leitung von Felix Oberborbeck zum erstenmal aufführen. — Die *Kleine Sinfonie* von *Hans Wedig* op. 5, die *Erich Kleiber* in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung brachte, ist von Abendroth für Köln und Schuricht für Wiesbaden zur Aufführung angenommen worden.

SIEGEN: Im Rahmen eines Konzertes des Musikvereins brachte *Rudolf Werner* (Frankfurt) ein *»Salve Regina«* von *Felix Mendelssohn* zur erfolgreichen Uraufführung. Es ist eine Komposition des 15 jährigen Mendelssohn, die Werner unter ungedruckten Handschriften gefunden hat.

ST. LOUIS: *Georg Szell*, früher Dirigent an der Berliner Staatsoper, jetzt Operndirektor in Prag, erzielte bei seinem ersten Auftreten als Gastdirigent des St. Louis-Sinfonie-Orchesters einen durchschlagenden Erfolg. Er brachte ein Konzert für Orchester von Hindemith zur amerikanischen Erstaufführung außerhalb New Yorks. Die Neuheit wurde vom Publikum widerspruchslos freundlich, von der Presse durchweg respektvoll aufgenommen.

STOCKHOLM: *Ria Ginster* hatte kürzlich in Stockholm und Göteborg starke Erfolge zu verzeichnen. Auf Grund ihrer Leistungen wurde sie für die nächste Saison dort wieder verpflichtet, außerdem für Oslo, Bergen und Kopenhagen.

TAKARADZUKA (Japan): *Jos. Laska*, der hier wirkende Orchesterdirigent, hat in den letzten Monaten ein reiches Programm absolviert. Unter den aufgeführten Werken finden sich folgende Komponistennamen: Tschaikowskij (4. Sinfonie), Moszkowski (Spanische Tänze), Zdenko Fibich (»Am Abend«), Schubert (Tragische Sinfonie), Mendelssohn (Schottische Sinfonie), Liszt (Préludes), Malipiero (Sinfonia del Silenzio), Berlioz (Ouvertüre zum Röm. Karneval), Raff (Sinfonie »Im Walde«), Wagner (Tannhäuser, 3. Akt), Smetana (»Sarka«), Wetz (Traumsommernacht), Jokl (4 Lieder mit Streichquartett).

WEISSENFELS: Die Orchestervariationen über ein eigenes Thema, op. 4 a, des in Saarbrücken wirkenden ungarischen Pianisten und Komponisten *Emerich Vidor* erzielten bei ihrer Uraufführung in Weißenfels und Naumburg, durch das städtische Orchester in Weißenfels unter Leitung von Musikdirektor Thiede starken Erfolg.

WÜRZBURG: Vom 21. bis 26. Juni wird das *Neunte Mozartfest* im Kaisersaal der Residenz abgehalten.

TAGESCHRONIK

Die Weltvormachtstellung der deutschen Oper zeigt die Statistik des Jahres 1927/28. Die *deutsche Oper* steht auch diesmal wieder an der Spitze aller Aufführungen. Der meistgespielte Komponist ist *Wagner* mit 1576 Aufführungen. Ihm folgen *Verdi* mit 1513 und *Puccini* mit 966 Aufführungen. Die dann folgenden Komponisten sind wieder *ausschließlich deutsche;* in der Reihenfolge ihrer Aufführungszahlen: Lortzing, Mozart, Richard Strauß, Krenek und d'Albert.

Die *Produktion der musikalischen Geistesarbeit* Deutschlands zeigt folgende Ziffern: 1924 erschienen 3705 Musikstücke, im Jahre 1925 waren es schon 5636, 1928 sind 7987 musikalische Erscheinungen gezählt worden. Neuerscheinungen sind darunter 4115, Bearbeitungen 3872. Das Verhältnis der ernsten, klassischen, Kirchen-, Schulmusik und des Gesanges zur leichten Musik, den Operetten, Tänzen usw. war im letzten Jahre 3207 zu 4780. Hier kann man eine Verbesserung gegen früher bemerken: im Jahre 1925 gab es 1872 Musikalien in der ersten und 3774 in der leichten Gruppe. Im einzelnen:

	1925	1928
Musikstücke für großes Orchester	901	2687
Kammermusik	547	738
Stücke für Klavier	776	934
Stücke für Orgel und Harmonium	72	61
Stücke für Geige, Violoncello, Viola, Kontrabaß	180	101
Stücke für andere Instrumente	575	130
Gesangsstücke für eine Stimme	1050	1548
Gesangsstücke für mehrere Stimmen, Chöre	1535	1788
Insgesamt:	5636	7987

Die *verschollene Ouvertüre* »*Rule Britannia*« von *Richard Wagner* wurde in London von einem Buchhändler in der Musikbibliothek des Herrn C. W. Thomas, dem einstmaligen Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in Liverpool, aufgefunden. Das Manuskript umfaßt 41 Seiten, ist am 15. März 1837 in Königsberg datiert und trägt noch Richard Wagners Unterschrift.

Hans v. Bülow hat kurz vor seinem Tode, als er bereits schwerleidend war, längere Zeit in *Aschaffenburg* in der Behandlung eines dortigen Arztes zugebracht. Zur Erinnerung an diesen Aufenthalt will man an dem Hause, wo Bülow damals wohnte, dem ehemaligen Gasthof zum Adler, einen Denkstein anbringen.

Die internationale *Bruckner-Gesellschaft* hat in *München* unter dem Vorsitz von Siegmund *von Hausegger* eine Ortsgruppe gebildet, die unterm 13. Dezember bereits eine erste öffentliche Aufführung veranstaltete und die gelegentlich der Hauptversammlung der Bruckner-Gesellschaft für 1930 in München eine *Bruckner-Festwoche* großen Stils plant.

Internationale Musikkurse. Im Schloß Laxenburg bei Wien und im Salzburger Mozarteum werden im Sommer 1930 Internationale Musikkurse veranstaltet, an denen folgende Lehrkräfte wirken werden. In Laxenburg vom 1. Juli bis 15. August: Clemens Krauß, Max Graf und Ernst Krenek (Komposition), Walter Klein (Musiktheorie), Géza Kreß (Violine und Kammermusik), Paul Grümmer (Violoncello, Viola da Gamba und Kammermusik), Stefan Pollmann (Gesang) und Paul Walter (Orgel). — In der Dirigentenschule im Salzburger Mozarteum vom 5. Juli bis 5. September: Paul Grümmer, Clemens Krauß, Bernhard Paumgartner, Franz Schalk und Bruno Walter.

Die *Liga der Komponisten* in Neuyork wird in einer Reihe von Städten Kammermusikfeste veranstalten, bei denen hauptsächlich die jüngeren deutschen Komponisten zu Worte kommen sollen. Für die Liga hat Anton von *Webern* eine »Kammer-Sinfonie« komponiert, die zur Uraufführung gelangen soll. Weiter werden zu Worte kommen *Hindemith* mit seinem Konzert für Orgel und Orchester, Lieder von *Schönberg* und Kammermusikwerke von *Toch.*

Eine internationale Musik-Akademie in Paris. Die Erfolge der Berliner Musikhochschule für Ausländer haben das Pariser Staats-Konservatorium zu einer Konkurrenzgründung veranlaßt. Dem Konservatorium ist eine internationale Musikhochschule für Ausländer angegliedert worden, die unter der Leitung des Pianisten *Pierre Lucas* steht. Im Lehrerkollegium ist auch eine Reihe ausländischer Musiker vertreten, so *Casella* (Italien), *Woormolen* (Holland) und *Szymanowski* (Polen).

Im diesjährigen städtischen Etat von *Paris* werden erstmalig erhebliche Summen ausgeworfen, die zur *Stiftung von Musikpreisen* verwendet werden sollen. Insgesamt werden 130 000 Francs an Preisen ausgesetzt, und zwar für Kammermusik, für das einaktige Singspiel und die große Oper, für großes Orchester und für Vokalmusik.

Der *polnische Staatspreis für Musik* in Höhe von 15 000 Zloty wurde dem Komponisten *Ludomir Rozycki* für seine Oper »*Eros und Psyche*« verliehen. Rozycki war Schüler der Berliner Akademie und wurde durch seine Opern »Beatrix Cenci« und »Casanova« sowie durch sein Opernballett »Pan Twardowski« in Deutschland bekannt. Seine neueste Oper »Die Teufelsmühle« soll in den nächsten Wochen in *Warschau* erstaufgeführt werden.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. und den Städten Bochum und Essen die erste Tagung für Sing- und Volksmusikschulen, die vom 22.—25. April 1930 in Bochum/Essen stattfinden wird. Das Programm umfaßt Vorträge u. a. von Kestenberg, Schünemann, Jöde, Greiner, Waltershausen, Oberschulrat Götze, Hamburg, und Vorführungen der Singschule Bochum und der Folkwangschule Essen. An Vorträgen werden in Paris veranstaltet: Am 12. Mai: Arnold *Schering* »Die Musikwissenschaft im geistigen Leben Deutschlands«; am 19. Mai: Willibald *Gurlitt* »Die musikpädagogische Bewegung in Deutschland«.

An der *Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin* beginnt am 1. April der 6. staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die Gegenwartsaufgaben der Musikpflege in Schule, Privatmusikunterricht und Volkserziehung zu schulen. Die Leitung des Lehrgangs liegt in den Händen von *Fritz Jöde.* Der Unterricht erstreckt sich auf allgemeine und Schulmusikpädagogik, Musikgeschichte, Musiktheorie, Stimmbildung und Sprecherziehung.

Die *Preußische Akademie der Künste* hat für die Sektion Musik folgende Komponisten als neue Mitglieder gewählt: *Alban Berg, Joseph Haas* und *Heinz Tiessen.*

Am 25. Januar jährte sich zum 100. Male der Tag, an dem der unter dem Pseudonym Gustav Damm bekannte Herausgeber der berühmten Damm-Klavierschule *Theodor Steingräber*, der Begründer der *Edition Steingräber*, geboren wurde. Es sei hier vor allem auf die große Kulturarbeit hingewiesen, die Theodor Steingräber mit der Herausgabe dieser Schule (Verbreitung über 2 Millionen Exemplare in 12 Sprachen) und der Veröffentlichung all der bekannten Klassiker-Ausgaben und Studienwerke geleistet hat.

Adolf Sandberger, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität München, der am 19. Dezember sein *65. Lebensjahr* vollendete, tritt auf eigenen Wunsch mit Ablauf des Jahres 1929 in den *Ruhestand.*

Wilhelm Furtwängler, der bisher dem Rundfunk feindlich gesinnt war und die Übertragung seiner Konzerte bisher nicht gestattete, hat sich jetzt bereit erklärt, für den Rundfunk zu dirigeren. Nachdem er bereits ein Konzert im Londoner Rundfunk leitete, ist damit zu rechnen, daß er auch durch den Berliner Rundfunk zu hören ist.

Das *Neuyorker Philharmonische Orchester* wird im Mai im Politeama in Florenz, im Augusteo in Rom und in der Scala in Mailand Konzerte unter der Leitung von *Toscanini* veranstalten.

Josef Rosenstock ist als Generaldirektor an das *Mannheimer Nationaltheater* berufen worden.

Heinrich Vogeler, der Intendant des Magdeburger Stadttheaters, hat der Stadt sein Amt zur Verfügung gestellt, um die geplanten Reorganisations- und Sanierungsmaßnahmen zu ermöglichen. Über seine Nachfolge bzw. über die Frage, in welcher Form das Theater überhaupt weitergeführt werden soll (ob als Pachtbetrieb oder als Städtisches Theater mit einem Intendanten oder nur mit einem Schauspielleiter und einem Opernleiter) ist noch keinerlei Entscheidung erfolgt.

Lauritz *Melchior* ist vom dänischen König zum Kammersänger ernannt worden.

Karl Maria *Zwißler*, gegenwärtig erster Kapellmeister am Hessischen Landestheater in Darmstadt, wurde für die nächste Spielzeit für das Opernhaus Breslau verpflichtet.

Jaap Kool hat einen Lehrauftrag an die Freie Schulgemeinde Wickersdorf bei Saalfeld a. d. Saale angenommen.

Das *Jenaer* Konservatorium der Musik (Dir. W. Eickemeyer) hat eine zweite Orchesterklasse unter Leitung von W. *Heuser* eingerichtet.

In den Lehrkörper der Westfälischen Schule für Musik in *Münster* (Leitung Richard von Alpenburg und Richard Greß) wurden neu aufgenommen: die in Theorie und Komposition staatlich geprüften Privatmusiklehrer H. Josef Schaut und Aloys Wagner.

Theodor Wiehmayer feierte am 7. Januar seinen 60. Geburtstag. Er hat erfolgreiche Konzertreisen nach Amerika, Schweden und Norwegen unternommen, war von 1902 bis 1906 Lehrer am Leipziger, dann bis 1924 am Stuttgarter Konservatorium.

Arno Rentsch, der Berliner Tonsetzer und Musikpädagoge, beging am 9. Januar seinen *60. Geburtstag.* Rentsch war Mitbegründer des Kittelschen Chores, der auch sein großes Chorwerk »Weltfrühling« aus der Taufe hob.

Prof. Dr. Fritz *Stein*, der Ordinarius der Universität Kiel, hat am 17. Dezember seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert.

Prof. Arnold *Schmitz* in Bonn hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität *Breslau* als Nachfolger von Prof. Max Schneider erhalten und angenommen. Schmitz, Schüler von Ludwig Schiedermair, studierte in Bonn, München und Berlin Musikwissenschaft, promovierte 1919 und habilitierte sich 1921 in Bonn, wo er 1923 einen Lehrauftrag, und 1928 die Ernennung zum nichtbeamteten a. o. Professor erhielt. Er hat bisher in erster Linie sich der Beethoven-Forschung gewidmet.

Erich Schenk hat sich an der Universität *Rostock* als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert.

TODESNACHRICHTEN

Conrad Ansorge, der hochbedeutende Pianist, ist am 13. Februar in Berlin gestorben. Die »Musik« veröffentlichte in Heft 8 des XX. Jahrgangs ein warmes Lebensbild des Künstlers aus der Feder von Ernst Ludwig Schellenberg und legte ein Porträt Ansorges bei. Für das nächste Heft ist ein Gedenkartikel von Rudolf Maria Breithaupt vorgesehen.

Franz Beidler, Schwiegersohn von Frau Cosima Wagner, ist in München unerwartet

einem Schlaganfall erlegen. Beidler, früher Hofkapellmeister, seit etwa 20 Jahren als Privatlehrer und Correpetitor in München tätig, hatte früher, vor allem im Ausland, in Rußland und Übersee als Dirigent einen Namen von Klang.

Emmy Destinn, bis etwa 1920 eine der bedeutendsten Bühnensängerinnen, ist am 28. Januar infolge eines Schlaganfalls in Budweis gestorben. Die am 27. Februar 1878 in Prag geborene Künstlerin, die mit ihrem bürgerlichen Namen Amalie Kittl hieß, hatte wie Marcella Sembrich zuerst Violine studiert und erst später Gesangunterricht bei Marie Löwe-Destinn in Prag genommen, der zu Ehren auch die Schülerin den Bühnennamen Destinn annahm. Von 1898 bis 1908 gehörte sie der Königlichen Oper in Berlin an. 1908 schied sie aus dem Verbande der Berliner Oper, um fortan in Neuyork zu wirken. Die Destinn war ein Stern allererster Ordnung. Santuzza, Carmen, Aida, Senta, vor allem ihre Salome waren Gesangsleistungen, die unvergessen bleiben werden.

Im Alter von 37 Jahren ist der Königsberger Organist und Musiklehrer *Fritz Gehlhaar* einem Herzleiden erlegen.

Art Hickman, der amerikanische Vater der Jazzmusik, ist im Alter von 42 Jahren in San Franzisko gestorben. Hickmann war in seiner Jugend Botenjunge. Schon immer hatte er ein besonderes Interesse für wilde Melodien. Er war es, der als erster darauf kam, die Rhythmen der Eingeborenen auf dem Saxophon und dem Banjo nachzuahmen.

Der Komponist, Pianist und Organist *Jean Huré*, einer der Begründer der Société Musicale Indépendante (S. M. I.) ist im Alter von 53 Jahren in *Paris* gestorben. Huré war auch Herausgeber der bekannten französischen Zeitschrift »Orgel und Organisten«.

Alexander Lambert, ein einst auch in Europa bekannter Pianist, ist in Neuyork am 31. Dezember das Opfer eines Verkehrsunfalls geworden. Er stand im 67. Lebensjahr.

Margarete Pisker, die Breslauer Opernsängerin, ist im Alter von 28 Jahren verschieden. Man setzte auf ihre Entwicklung große Hoffnungen.

Graf Seebach, der mutigste, charakterfesteste und erfolgreichste Opernführer der Neuzeit, 1894 bis 1918 Generalintendant der sächsischen Hoftheater, ist im Alter von 76 Jahren in Dresden verschieden. Er war ein Bahnbrecher auf dem Gebiet der neuzeitlichen Oper und des Dramas. Richard Strauß hat ihm die glanzvollen Erstaufführungen seiner »Feuersnot«, »Salome«, »Elektra« und des »Rosenkavaliers« zu danken. Das von ihm verpflichtete Künstlerensemble zählte die erlesensten Namen. Unter seiner Ägide war Dresden die berühmteste Pflegestätte musikalisch-dramatischer Kunst in Deutschland.

Der Verlag *B. Schott's Söhne, Mainz*, eröffnet soeben die Subskription auf das große Sammelwerk Heinrich Möllers »Das Lied der Völker.« Dieses Standardwerk des deutschen Musikverlages, das bisher in 13 Einzelheften vorlag, erscheint hiermit in drei Sammelbänden und dürfte in dieser Form die Zustimmung des musikinteressierten Publikums finden. Die Bedeutung des Möllerschen Werkes ist bekannt, wenngleich es wahrscheinlich erst einer späteren Generation vorbehalten bleiben dürfte, seine Auswirkungen auf musikalischem und kulturellem Gebiet zu würdigen. Der jetzigen ist die Aufgabe gestellt, die reichen Schätze, die dieses Lebenswerk Möllers birgt, fruchtbar und dem musikalischen Leben unseres Volkes dienstbar zu machen. Unter diesem Gesichtspunkt kann das Verdienst des Verlages B. Schott's Söhne, das dieser sich durch die Herausgabe dieses Werkes erworben hat, nicht hoch genug eingeschätzt werden. Auf den unserer heutigen Nummer beiliegenden Prospekt sei besonders hingewiesen. Es ist mit Thomas Mann zu wünschen, daß das Vertrauen, das der Verlag auf die besten geistigen Triebe unseres Volkes setzt, mit dem Subskriptionserfolg belohnt werde.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ADRESSENTAFEL



Maria von Basilides
ALT / OPER / LIED / ORATORIUM
Berlin W 62 • Landgrafenstr. 8

Clara Maria Elshorst
Alt
Oratorien — Lieder
Berlin-Charlottenburg 9, Fredericiastraße 28
Telefon: Westend 6431

Anna Haasters-Zinkeisen * Pianistin
Düsseldorf, Kaiser-Wilhelm-Str. 37

MARY HAHN Berlin-Wilmersdorf
BERLINER STR. 69, UHLAND 1474
Stimmbildnerin für Rede und Gesang (staatl. anerkannt)
Lehrerin an der Schauspielschule des Deutschen Theaters
Leiterin des Berliner Frauen-Terzetts ✧ Tonfilmkurse

Anneliese Hasselmann
Pianistin / Neuwied a. Rh.

Hans Kunz, Bariton und Baß
Zwickau, Sa., Reichenbacher Straße 45
Lied • Ballade • Oratorium

Pianist Franz Langer Prag VII
Hermanova 32

Lola Marsh
Altistin
Berlin-Friedenau
Blankenbergstraße 12

Willi v. Moellendorff
Komponist, Klaviervirtuos, Schriftsteller, Kapellmeister
Giessen (früher Berlin), **Mühlstr. 5**
Modernste Instrumentierungen f. jede Besetzung.
Arrangements aller Art. Überfeilungen.
(Strengste Diskretion.) Klavierunterricht.
Individueller brieflicher Theorie-Unterricht.

Gesangsmeister Dr. med. **Jean** **Nadolovitch** International gastierend, Operntenor
Ausbildung für Oper, Oratorium, Konzert in deutscher, französischer und italienischer Sprache — Extrakurse für Stimmärzte und Gesangspädagogen, auch Tonfilmtechnik
Berlin W 15, Ludwigkirchstr. 12 G. III. Tel.: Oliva 3504 (5-7)

Corry Nera
Konzertsängerin (Sopran)
BERLIN-Grunewald, Orberstr. 7, Tel.: Uhland 7280.

Das Otfrid Nies - Quartett
Otfrid Nies, Aenne Hildebrand, Elma Doflein, Gisela Spieß
Freiburg i. Br., Erwinstraße 26, III

Kammersänger Alfred Paulus
BASSBARITON
BRAUNSCHWEIG, Hagenstr. 9 Tel 7300

Cellovirtuose
Carlth. Preußner
Konzert / Unterricht / Kammermusik

Hervorragender Pädagoge
Vollkommene Ausbildung bis zur Meisterschaft einschl. Nebenfächer

*

Haus Preußner, Marxgrün
bei Bad-Steben, Frankenwald (Bayern)

Rose Walter
Oratorien — SOPRAN — Lieder
Charlottenburg II, Carmer-Straße 6 / Steinplatz C1 0950

Selma Honigberger
PIANISTIN
Berlin W 30 Nollendorfstr. 10
Tel. Nollendorf 4067

RUTH KISCH-ARNDT
ORATORIEN — LIEDER
Köln am Rh.-Lindenthal, Gleueler Str. 188, Fernruf 495 91

JULIE DE STUERS
ALT • MEZZO • SOPRAN • LIED • ORATORIUM
HAAG, HOLLAND, HOUTRUSTWEG 14

EMILIE WACKERNAGEL
Alt — Mezzo
Gartenstraße 93 **Basel** Tel. Safran 31.38

ELLA PANCERA
ENGAGEMENTS DURCH ALLE KONZERT-DIREKTIONEN
SEKR.: BAD ISCHL, OB.-ÖSTERR.
KONKORDIA-STRASSE 3

Die in diesem Heft beiliegenden Prospekte der Firmen FR. KISTNER & C. F. W. SIEGEL, LEIPZIG, CARL LINDSTRÖM A.-G., BERLIN und B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ, empfehlen wir besonderer Beachtung



Busonis Geburtshaus in Empoli



Luckhardt, Wien, phot.

Bildnis des elfjährigen Busoni

Sala Schiller.

Per la sera di Lunedì 24 Novembre 1873

CONCERTO

DI

ANNA E FERDINANDO WEISS-BUSONI.

PROGRAMMA.

1. **Primo tempo, Scherzo Andante, Finale del terzo grande Concerto sinfonico** per Pianoforte con accompagnamento di Quintetto ad arco obbligato, eseguito dai Signori **Heller, Frontali, Cimegotto, Magrini, Buccelli** ed **Anna Weiss-Busoni.** — *Litolff.*
2. **Adagio e Polonese** per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte Signor **F. Weiss-Busoni.** — *Reissiger.*
3. A. **Primo tempo della Sonata** in Do maggiore. — *Mozart*
   B. **Il Povero Orfanello,** — *Schumann.*
   eseguiti sul Pianoforte dal giovanetto settenne **Ferruccio Weiss-Busoni.**
4. **La madre ebrea.** Poesia declamata dalla celebre artista drammatica **G. Biagini-Pescatori.** — *G. Cencetti.*
5. A. **Quarta Sonatina** in Fa maggiore. — *Clementi.*
   B. **Marcia del Soldato** — *Schumann.*
   eseguiti sul Pianoforte dal giovanetto settenne **Ferruccio Weiss-Busoni.**
6. **Esaltazioni melodiche** per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte Sig. **F. Weiss-Busoni.** — *Baermann.*
7. **Pezzo da Salon** per Piano solo, eseguito dalla Pianista **Anna Weiss-Busoni.**
8. **Fantasia di Bravura** per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte Sig. **F. Weiss-Busoni.** — *Hallivoda.*

I pezzi per Clarinetto saranno accompagnati al Pianoforte dal distintissimo maestro Signor R. Lazzarini.

Tutti gli Artisti che prendono parte si prestano gentilmente.

Prezzo del Biglietto d'ingresso fior. UNO. — Sedia soldi 50.
Principia alle ore otto.

I Biglietti d'ingresso si troveranno vendibili dai Signori negozianti di musica Sigg. Vicentini, Schröder & Meyer e Perco & Comp.

A. U. E. D. B.

Tip. del Lloyd austr. in Trieste.

Programm von Busonis erstem Auftreten in Triest

CONCERT

gegeben von dem 9-jährigen Pianisten und Componisten

Ferruccio Benvenuto Busoni

(aus Empoli)

unter gefälliger Mitwirkung der Damen: Frau **Bertha Kauser,** *Fräulein* **Anna Lüdecke** *(Privat-Schülerinnen der Frau Professorin Marchesi); der Herren* **A. Nikisch** *und* **R. Hummer,** *Mitglieder der k. k. Hofoper,*

Dienstag den 8. Februar 1876,

Abends halb 8 Uhr,

im Saale Bösendorfer

Stadt, Herrengasse 6 (Palais Liechtenstein).
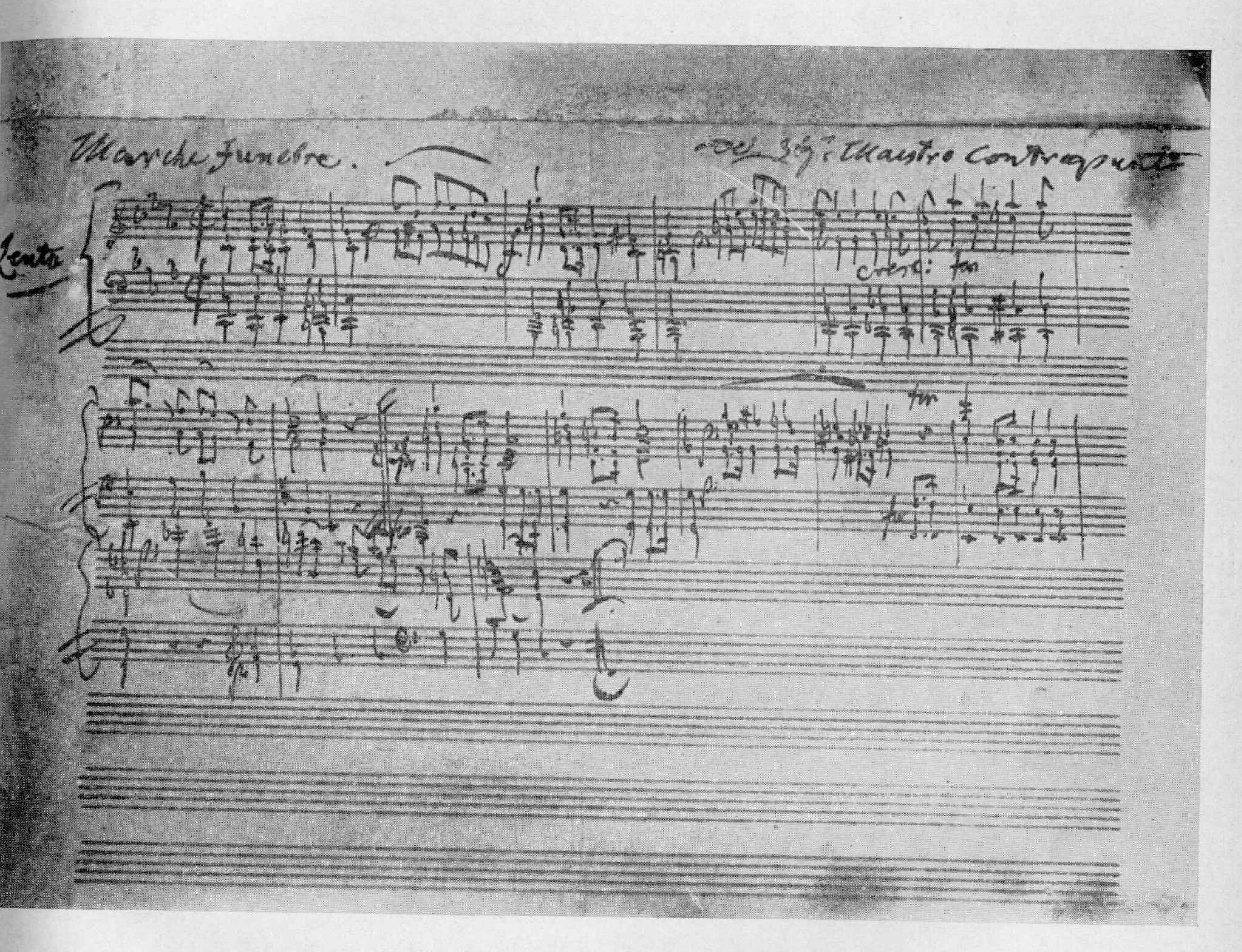
PROGRAMM:

1. **Trio** in D-dur, für Violine, Violoncell und Pianoforte . **Haydn**
   Die Herren: **Nikisch, Hummer** und der **Concertgeber.**
2. **Arie** aus der Oper: „Die Zauberflöte" . . . . **Mozart**
   Frau **Bertha Kauser.**
3. **Rondo** . . . . **Mozart**
   Der **Concertgeber.**
4. **Arie** aus der Oper: „Traviata" . . . . **Verdi**
   Fräulein **Anna Lüdecke.**
5. a) **Capriccio,**
   b) **Minuetto,**
   c) **Studio contropuntato**
   d) **Invenzione,**
   e) **Presto,**
   componirt und vorgetr. von **F. B. Busoni**
6. a) **„Dein Angesicht"** . . . . **Schumann**
   b) **„Wiegenlied"** . . . . **Wagner**
   c) **„Mailied"** . . . . **Meyerbeer**
   Frau **Bertha Kauser.**
7. **Thema** und **Variationen** . . . . **Hummel**

Herr **Nikisch** hat gefälligst die Begleitung der Gesangsnummern übernommen.

Cerclesitze à 3 fl., Parterresitze à 2 fl., Galeriesitze à 1 fl. 50 kr. und Entrée à 1 fl. sind zu haben in der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung **Fr. Schreiber** (am Graben) und am Concert-Abend an der Cassa.

Programm des ersten Busoni-Konzerts in Wien



Marche funebre — eine Komposition Mozarts?

Nicht auf die Novelle von Alarcon vergessen!
Ich werde Dein Wiegenlied doch auch beibehalten.
Besitzest Du das 1. Heft meiner 6 Lieder für Frauenstimme?

Mein lieber Roserl!

Da die mir gedachte Frist meiner Entlassung aus der Anstalt — ich hoffe am 15. Dezemb., also gerade nach vierteljähriger Gefangenschaft, frei zu werden, meine Ungeduld zu lange anhält, trage ich Dir hiermit das brüderliche Du an, hoffend, daß Du Dich daraufhin mir gegenüber schwesterlich verhalten wirst. Trotz des schönen Sonnenscheins draußen ist es mir doch seit Eurem allzuraschen Fortgang, als tappte ich nur mehr in Nacht u. Grauen herum. Am liebsten hätte ich gesagt, wie es in einem meiner italienischen Lieder heißt „Komm alle Tage". Aber ein derartiges Verlangen verbietet mir meine Bescheidenheit. Auch ist ja nicht alle Tage Sonntag. Für mich war der heutige mehr als nur ein Sonn- od. Feiertag. Es war einfach ein Göttertag. Immer war es recht ungeschickt von mir, die Mark Twain'sche Matinée Euch zu proponieren: verschiebe sie auf morgen, was Du auch übermorgen schön kannst, indessen werde ich mich bis dahin, so gut es gehen mag, gedulden.

Vergiß mir ja nicht den A. v. Winterfeld sogleich anzuschaffen. Vor allen die Manöver von Alt-Klücken u. die humoristischen Soldatengeschichten. Du wirst Dich bei dieser Lecture königlich gaudiren.

Nun noch eine Bitte: In der Nähe von der Tabakfabrik Heugasse 6 befindet sich der Greißlerladen Freinsberger. Der treffliche Mann gebietet über eine ebenso treffliche schwarze Gallaäpfeltinte. Sei so gut u. besorge mir ein derartiges Fläschen zu 10 Kreuzer.

Auf übermorgen freue ich mich rasend. Komm nur nicht zu spät, so etwa um 10 Uhr Vormittag herum. Dann müßt ihr mit mir im Garten spazieren bis 1/2 2 Uhr. Sollte Lino verhindert sein, was mir herzlich leid wäre, so möge er später nachkommen u. Dich abholen.

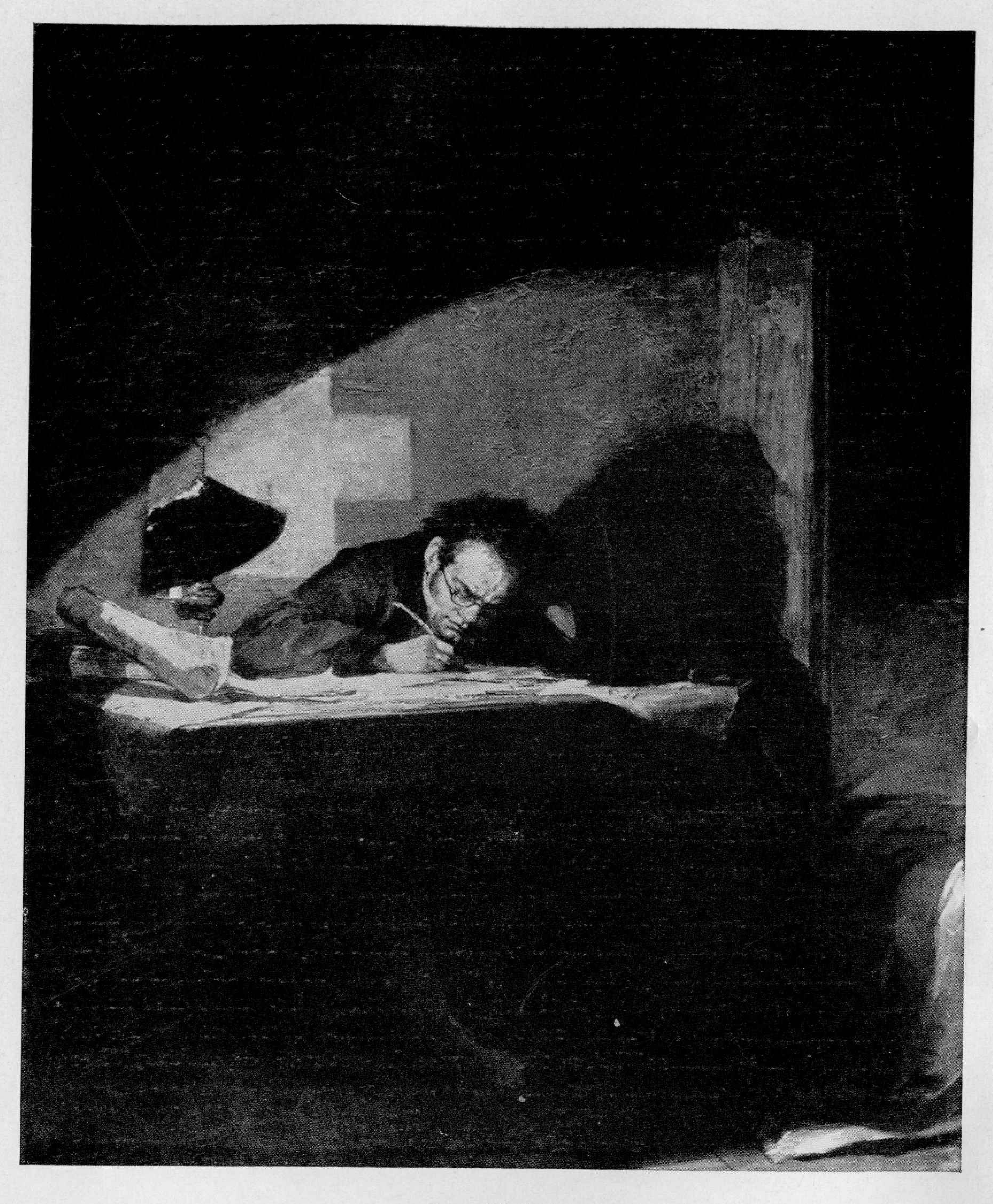
Von ganzem Herzen der arme
Wölfing.

Den Champagner u. den unvermeidlichen Nuss müssen wir schon, sobald er mir ankommt, bis zum 15/12 verschieben. Aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Gelt?

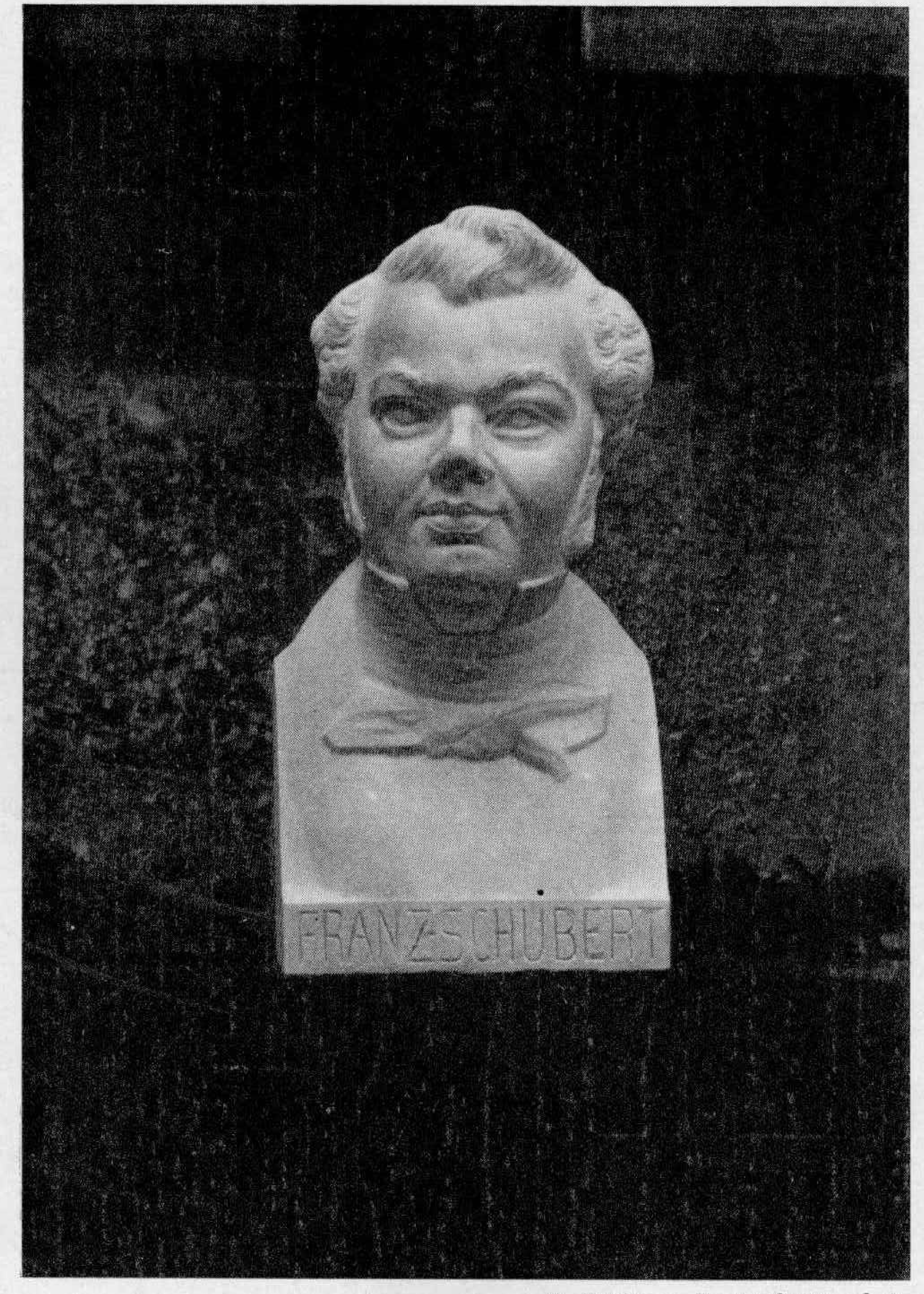
Ein Brief Hugo Wolfs aus dem Irrenhaus



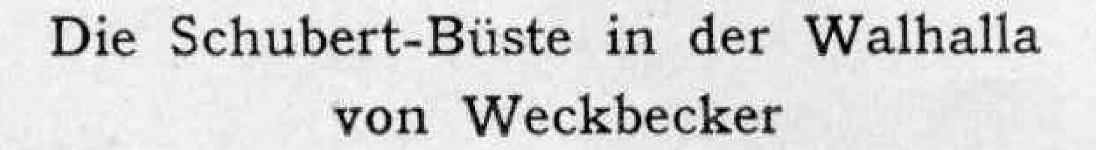
Felix Weingartner
bei einer Orchesterprobe in Bukarest
Karikatur



Franz Schubert
Gemälde von Bacchi



B. Dittmar, Regensburg, phot.

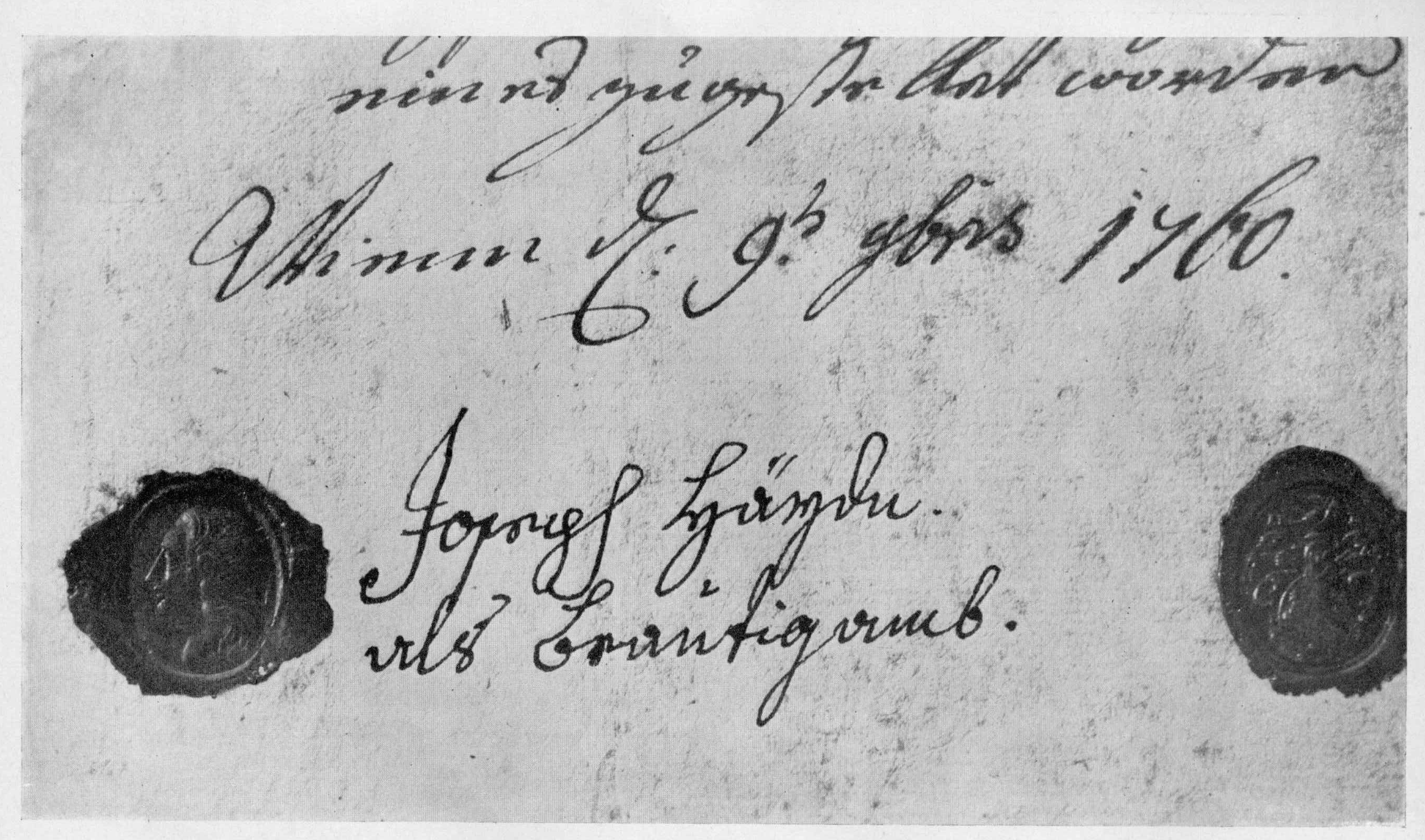


Die Schubert-Büste in der Walhalla
von Weckbecker



Ed. Krömer, Leipzig, phot.

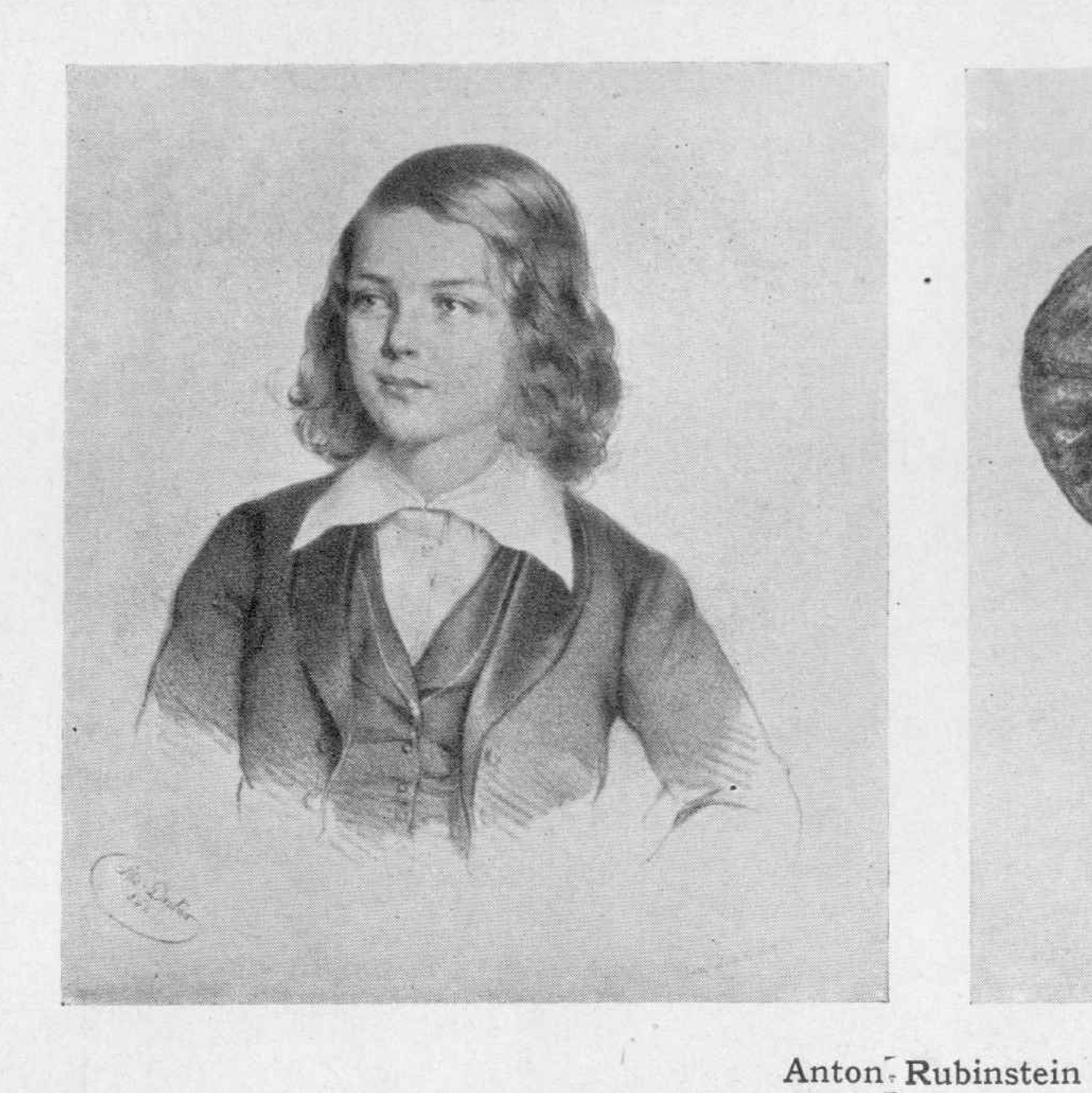
Das Schubert-Denkmal in Leipzig
von Grete Tschaplowitz-Seifert



Wienn d. 9. 9bris 1760.

Joseph Haydn.
als Bräutigamb.

Unterschrift und Siegel Joseph Haydns auf dem Heiratsbrief seiner Gattin
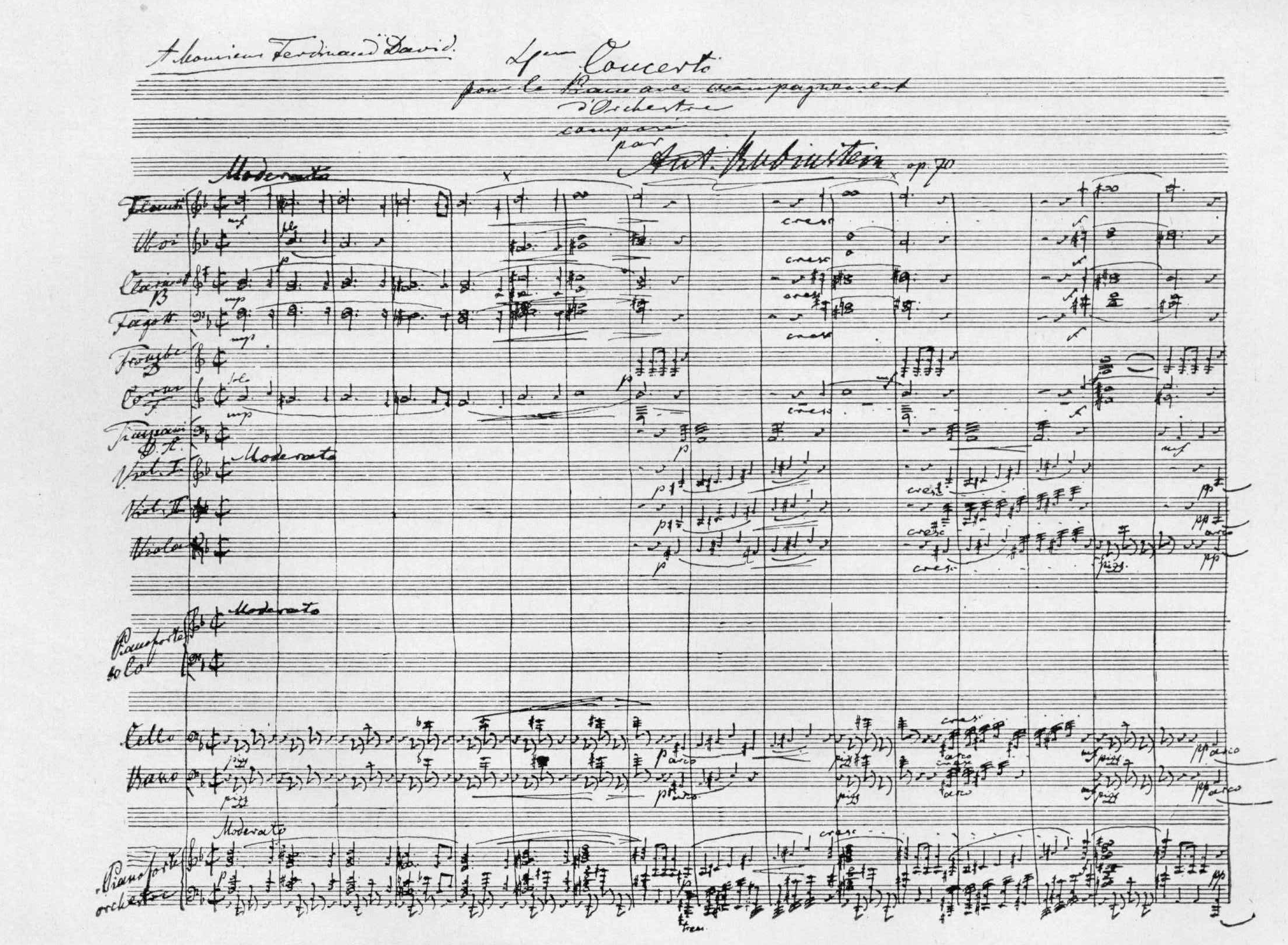




Anton Rubinstein

Zeichnung von Alb. Decker 1842 — Zeichnung eines holländischen Künstlers 1841



Anton Rubinstein
Zeichnung von Eliz Böhm 1892

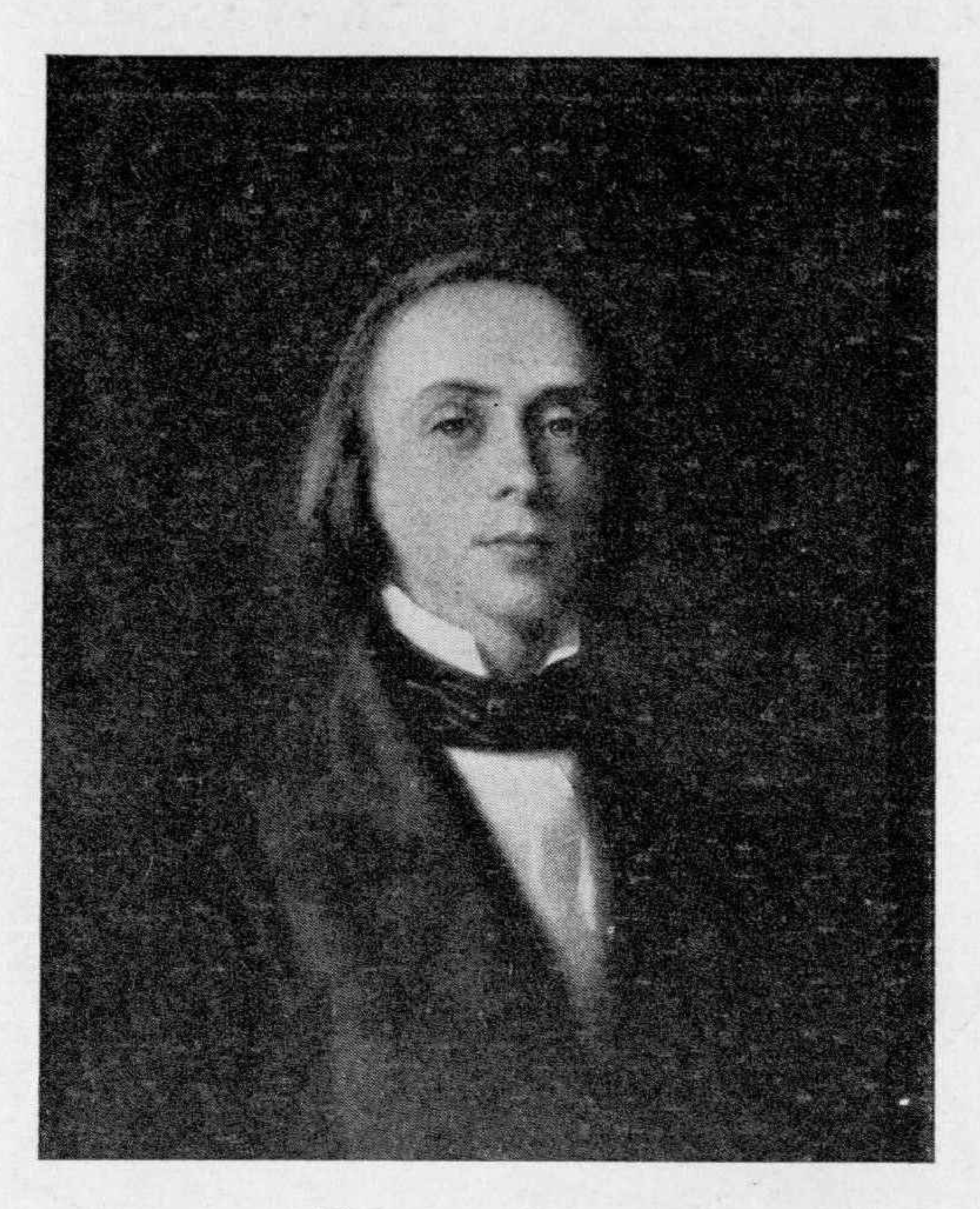


Der Anfang des Klavierkonzerts d-moll op 70 von Anton Rubinstein

Maurice Ravel



Darius Milhaud



Hans von Bülow
Anfang der Zwanziger



Hans von Bülow auf dem Totenbett

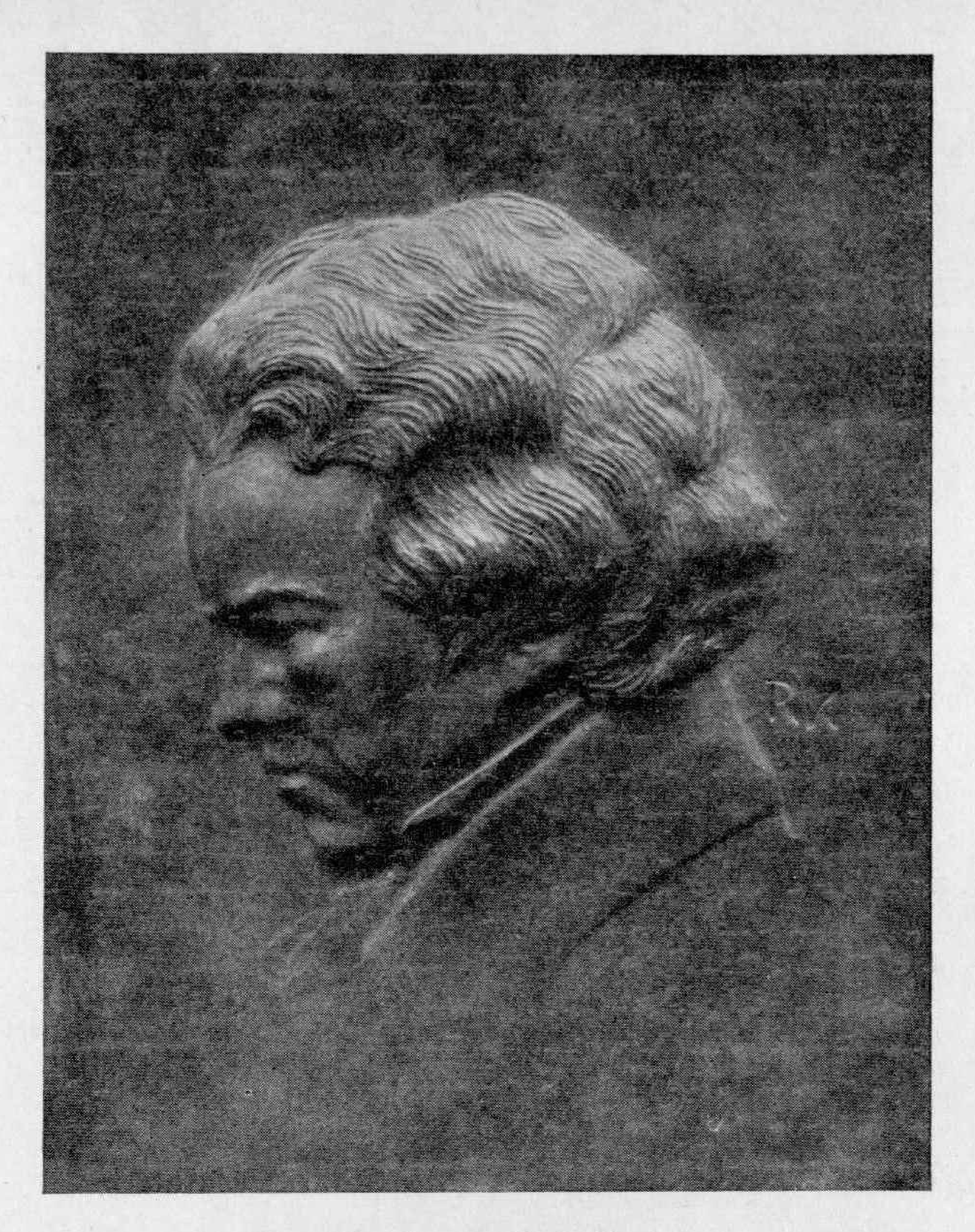


Johannes Brahms

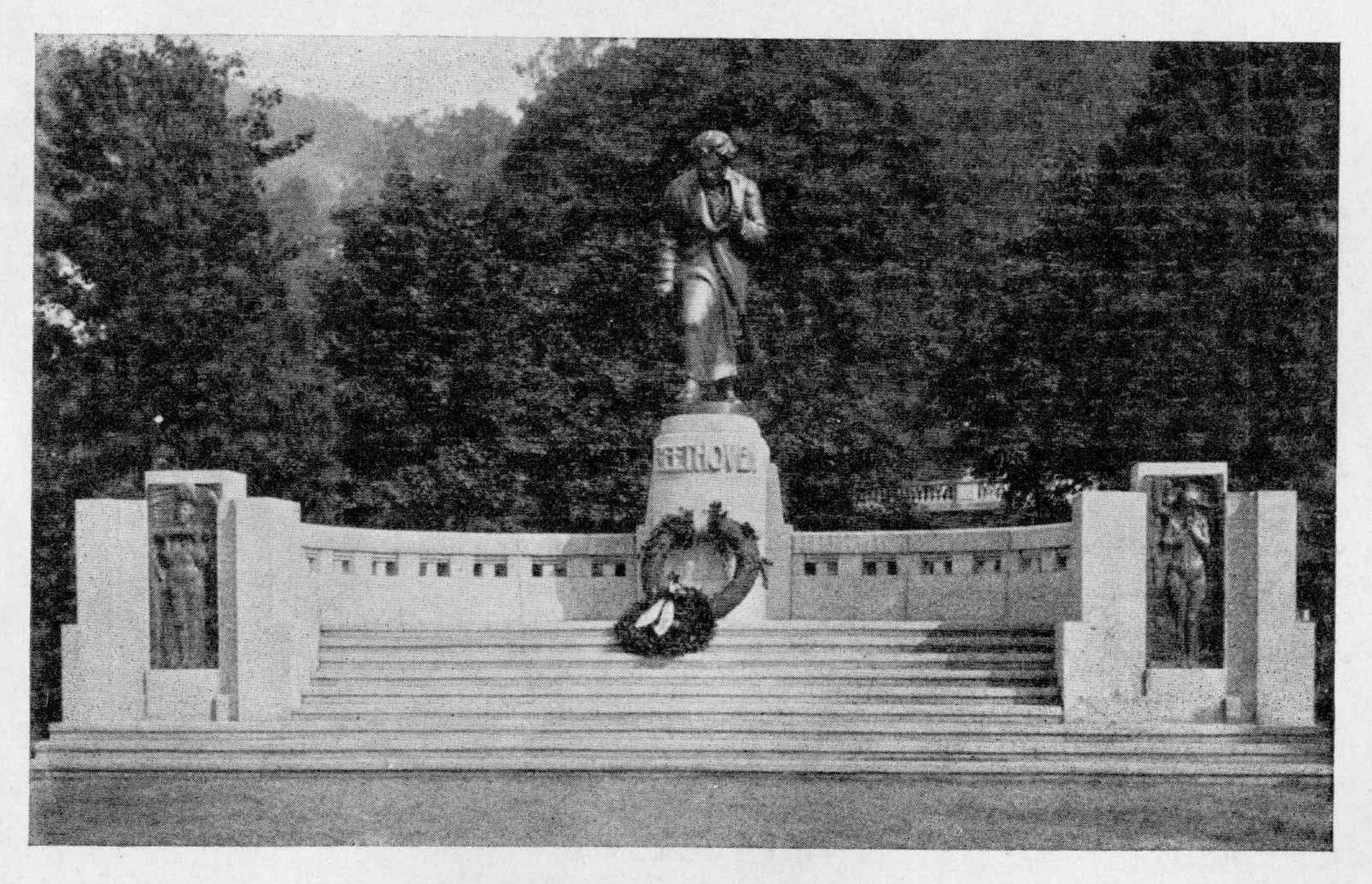


Agathe von Siebold

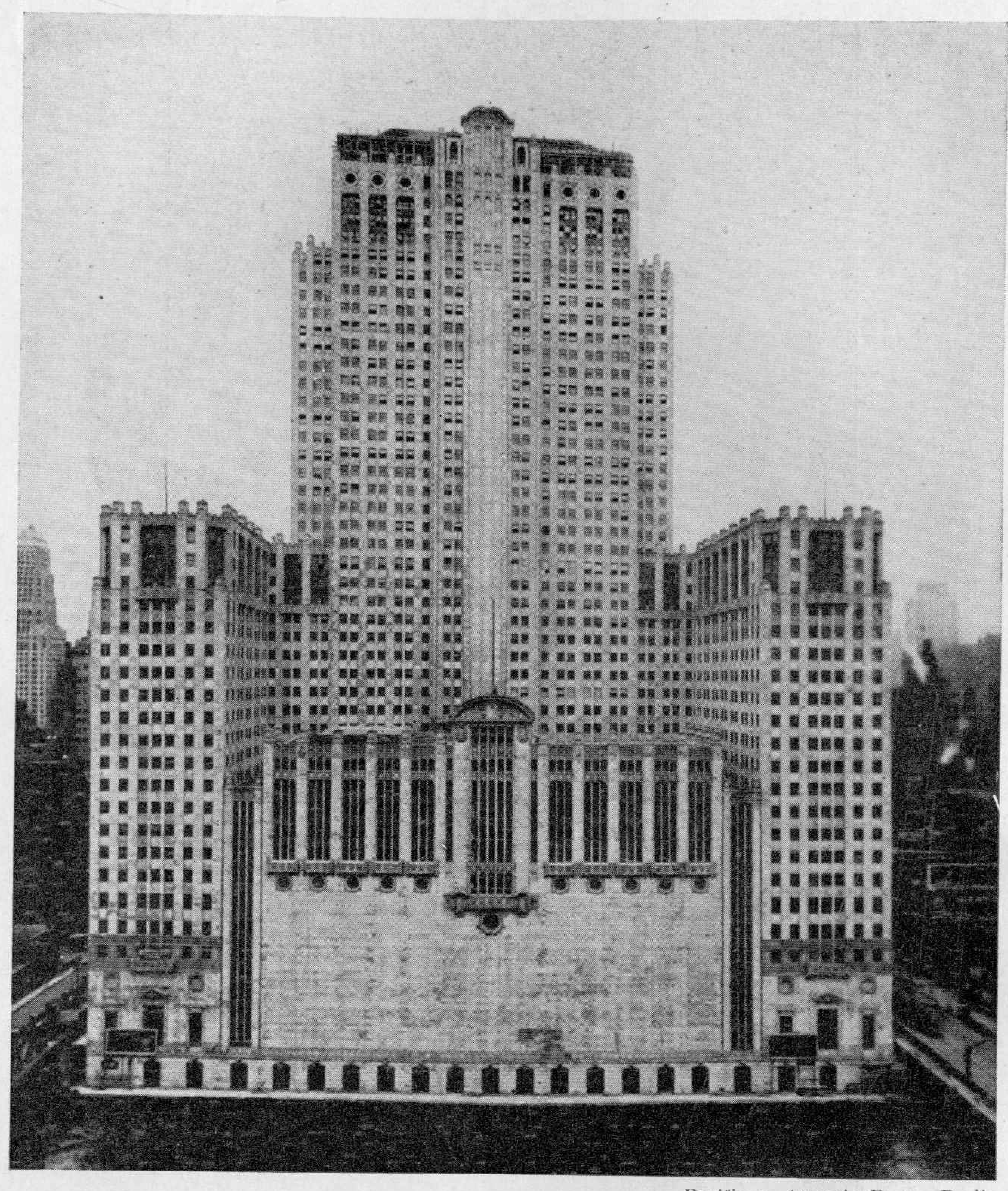
zur Zeit ihres Liebesbundes



Beethoven-Plakette
in Kupfer gestochen von R. Kress

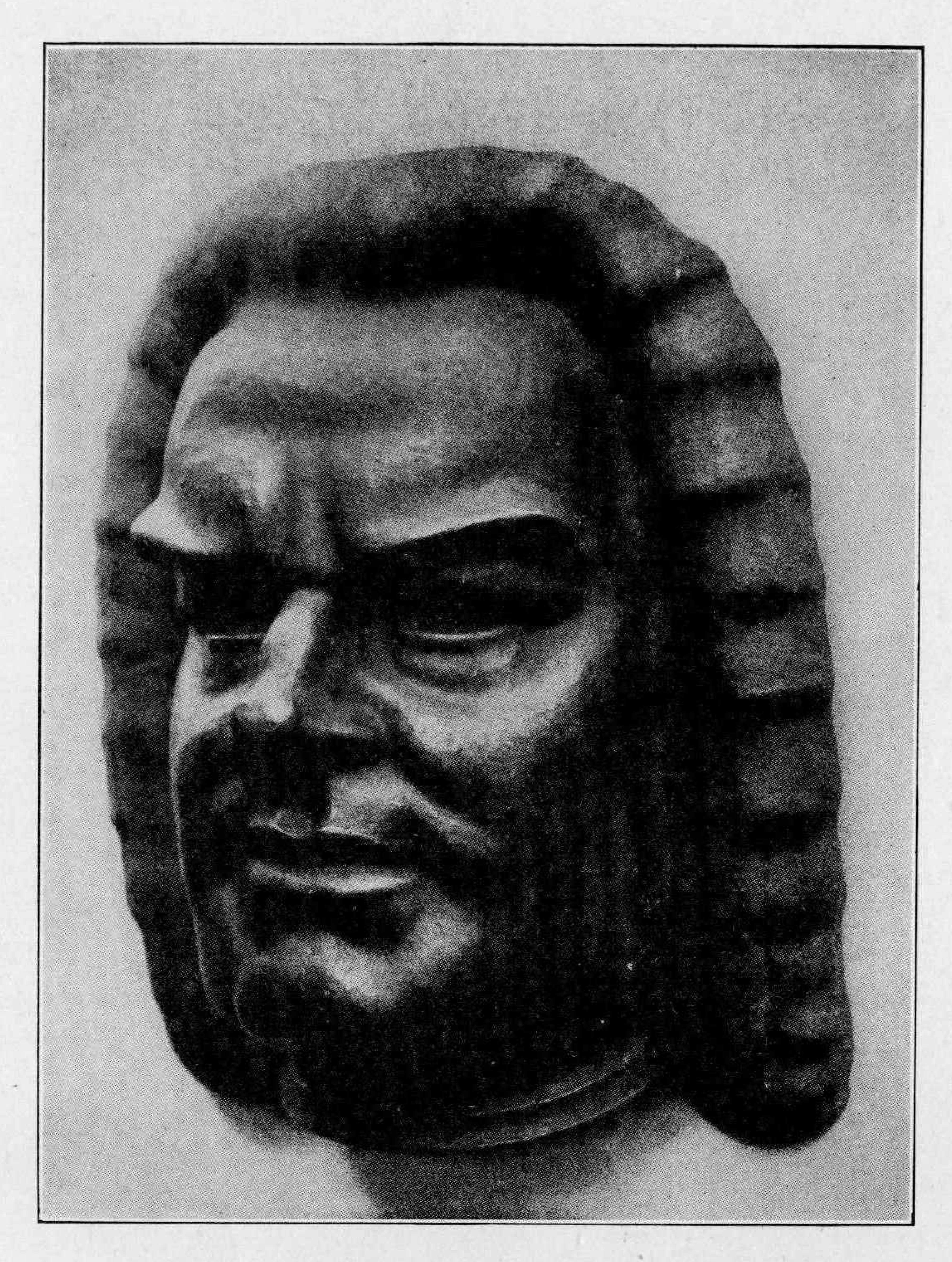


Das Beethoven-Denkmal in Karlsbad
Bildhauer: Hugo Uher

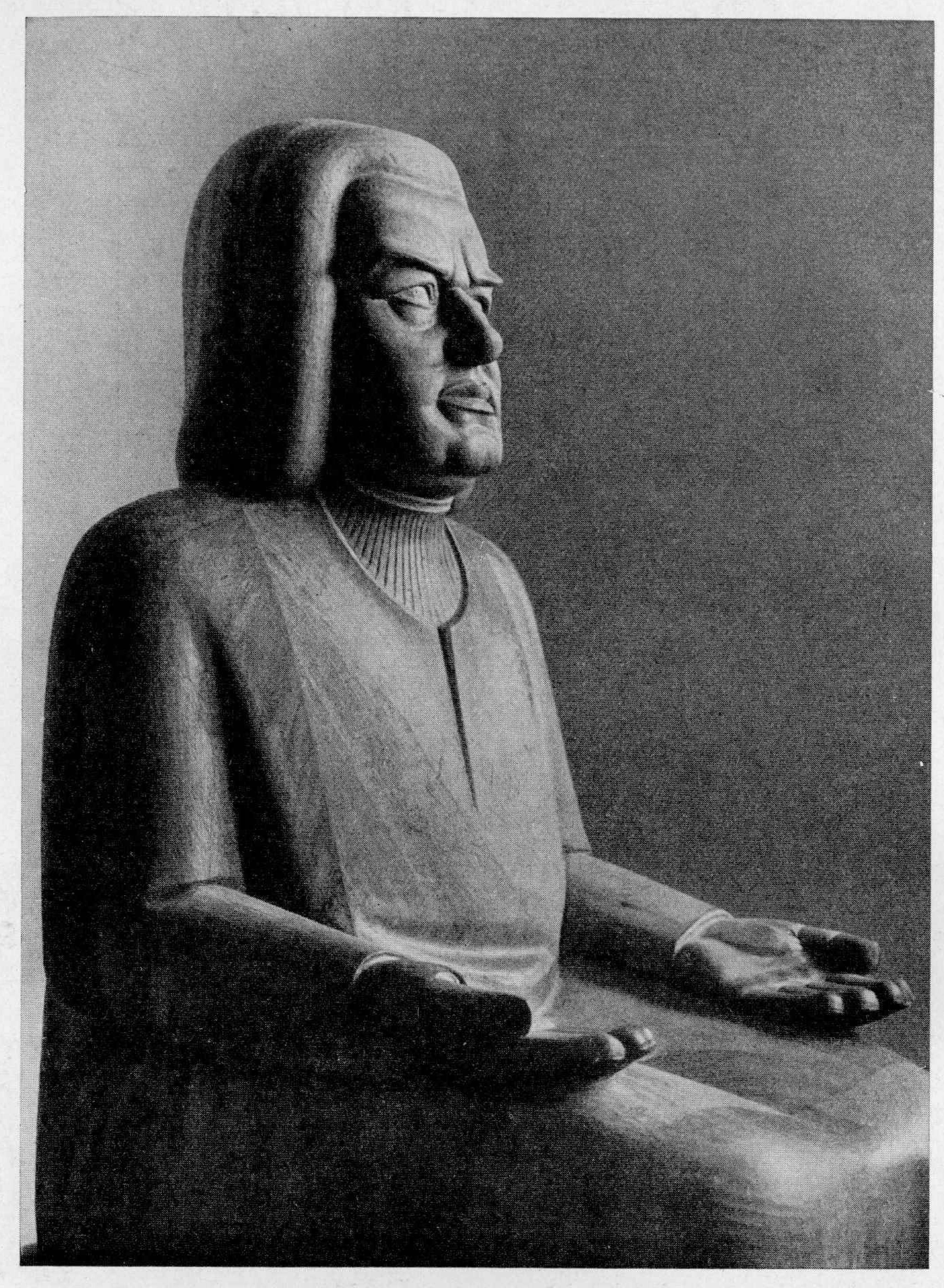


Pacific u. Atlantic Photo, Berlin

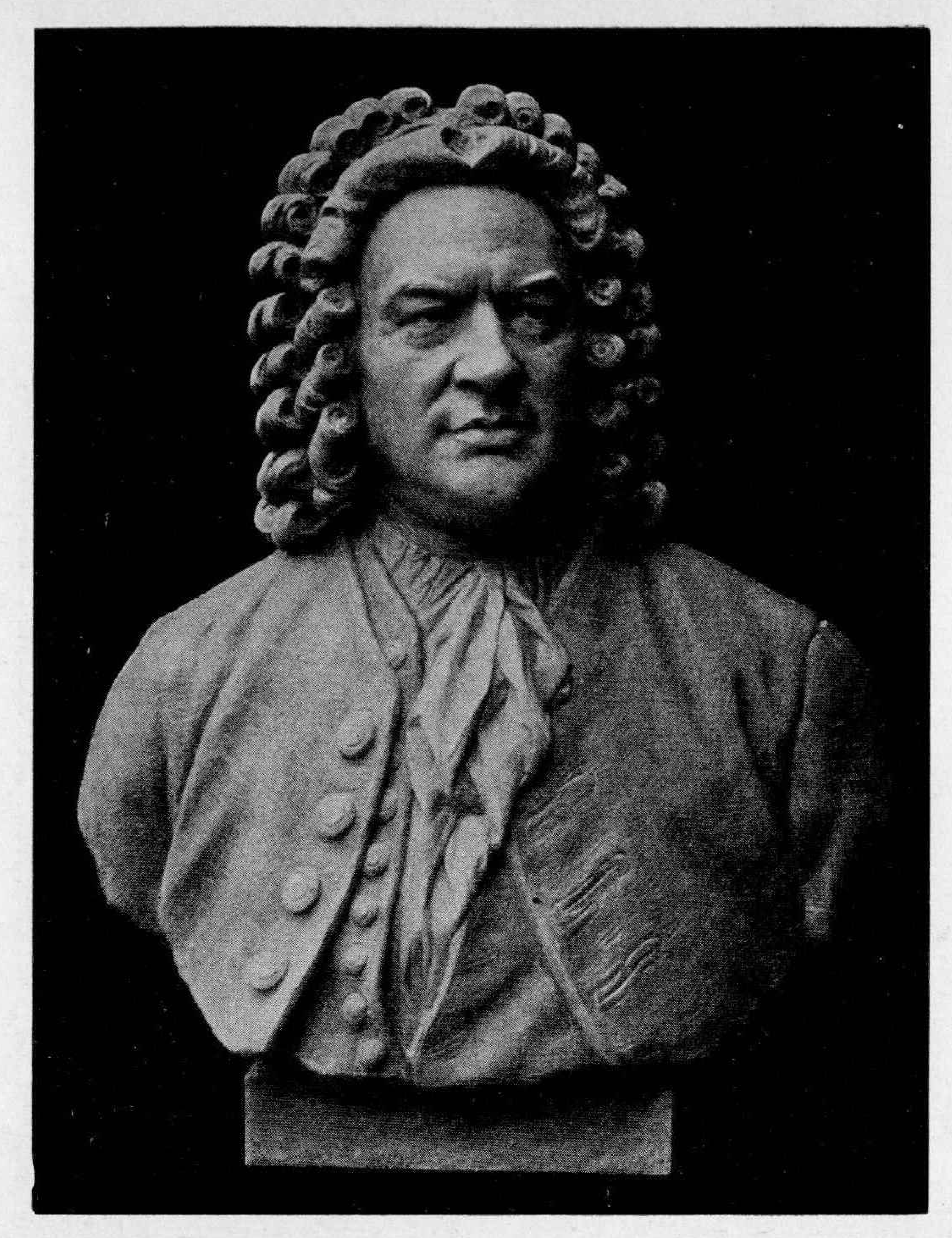
Das neue Opernhaus in Chicago,
eingeweiht am 4. November 1929



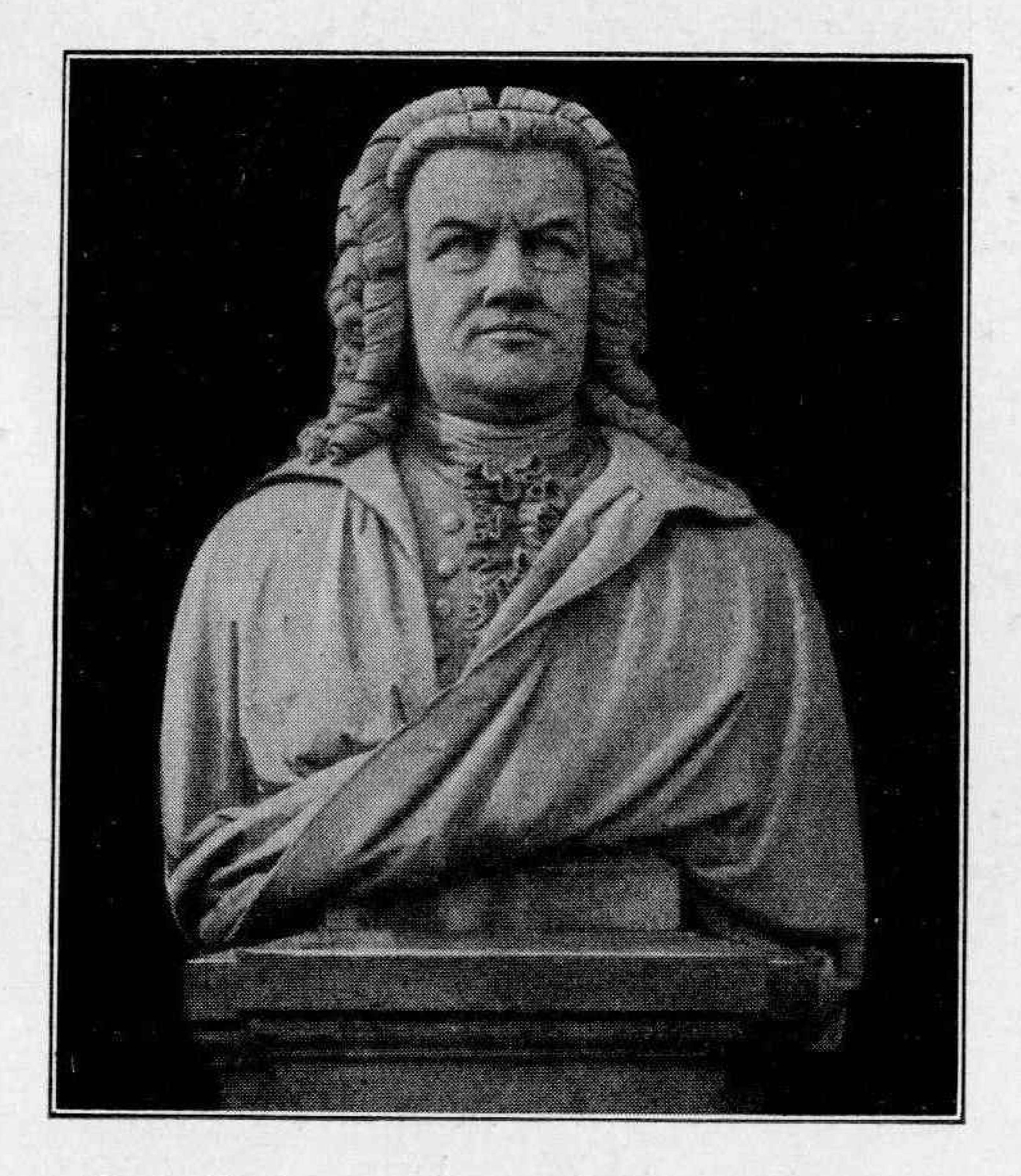
Bach-Maske von Joseph Weiss



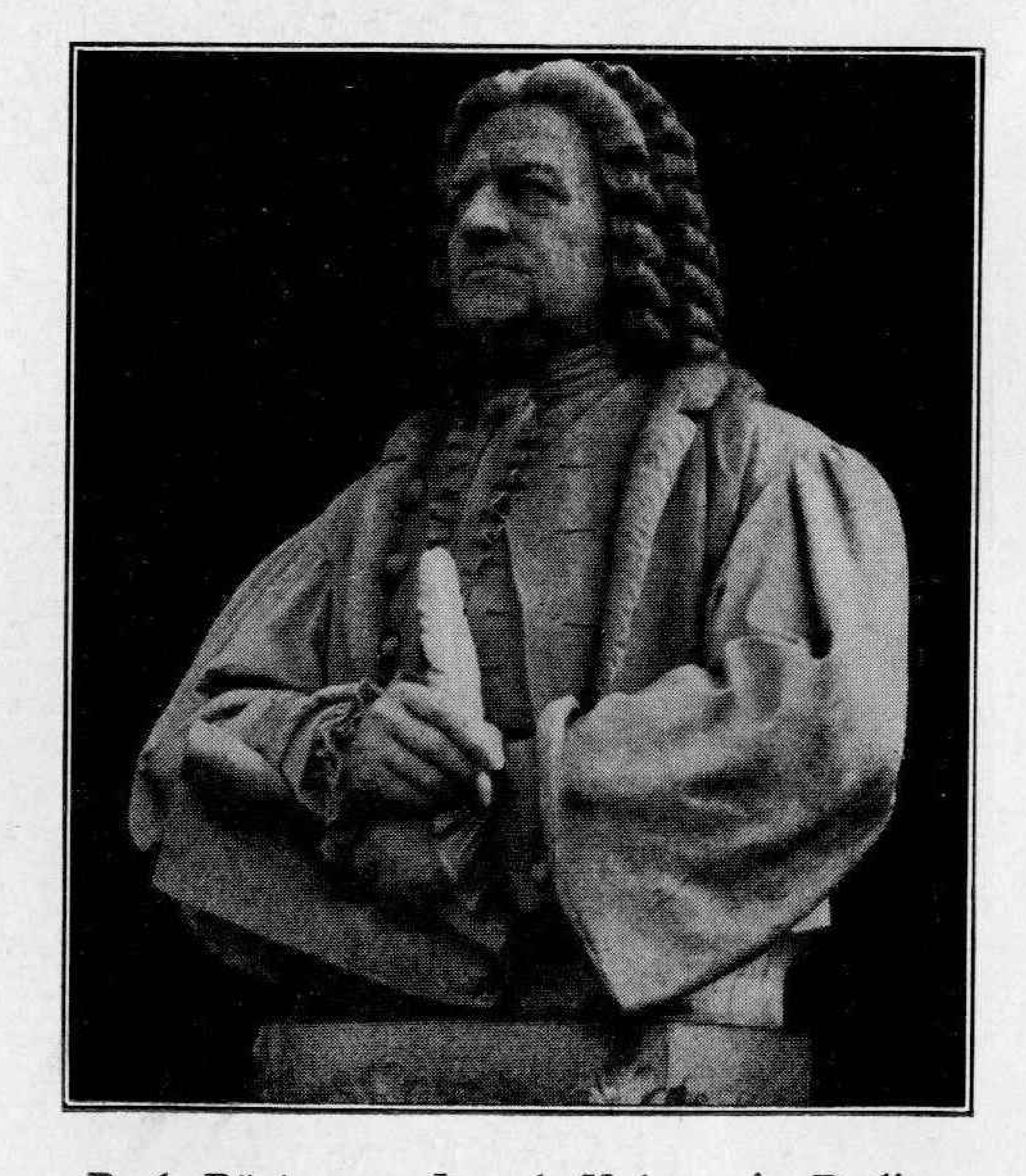
Bach-Denkmal von Joseph Weiss



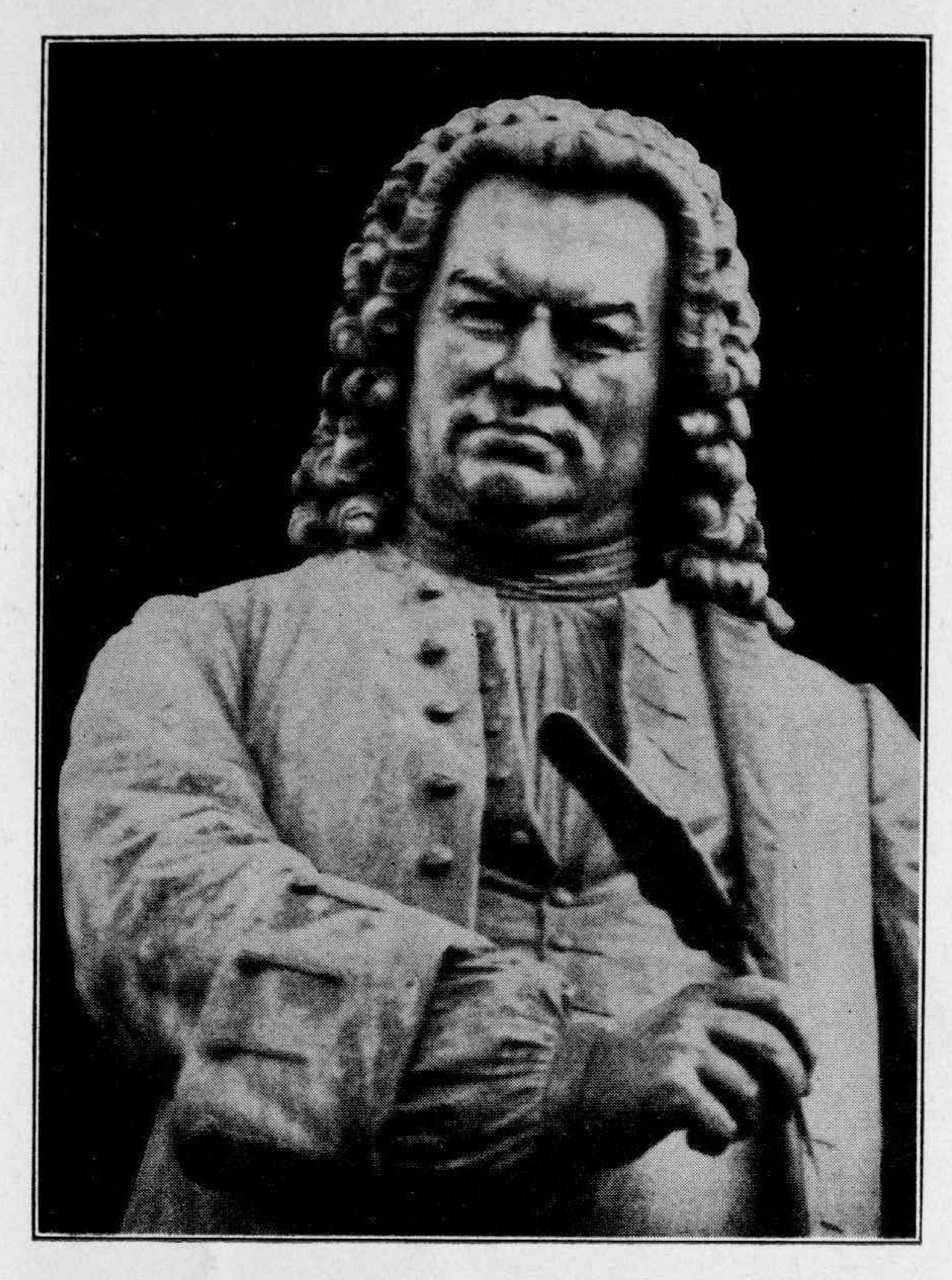
Bach-Büste von Carl Seffner in Leipzig



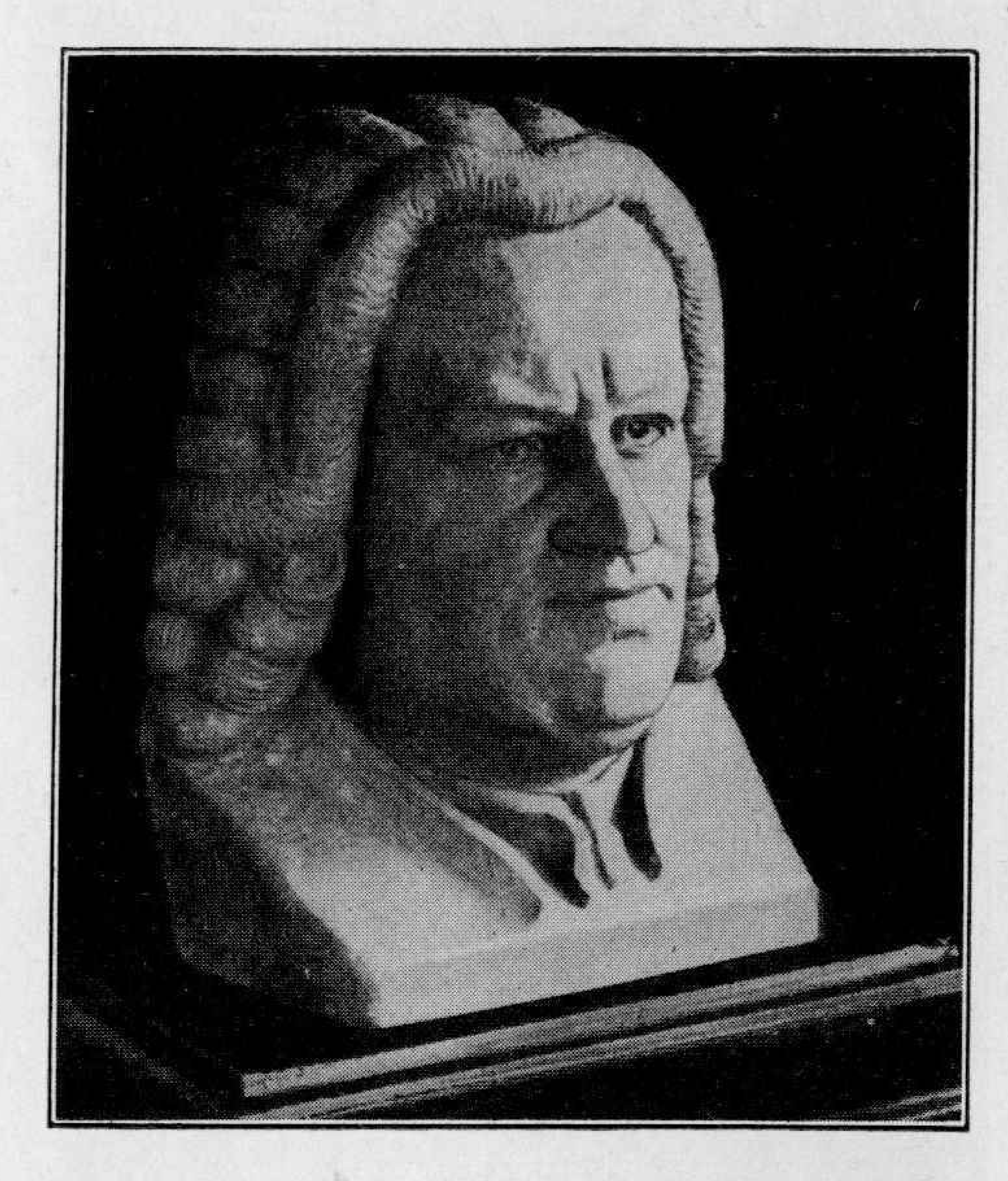
Bach-Büste von M. Pohlmann in Köthen



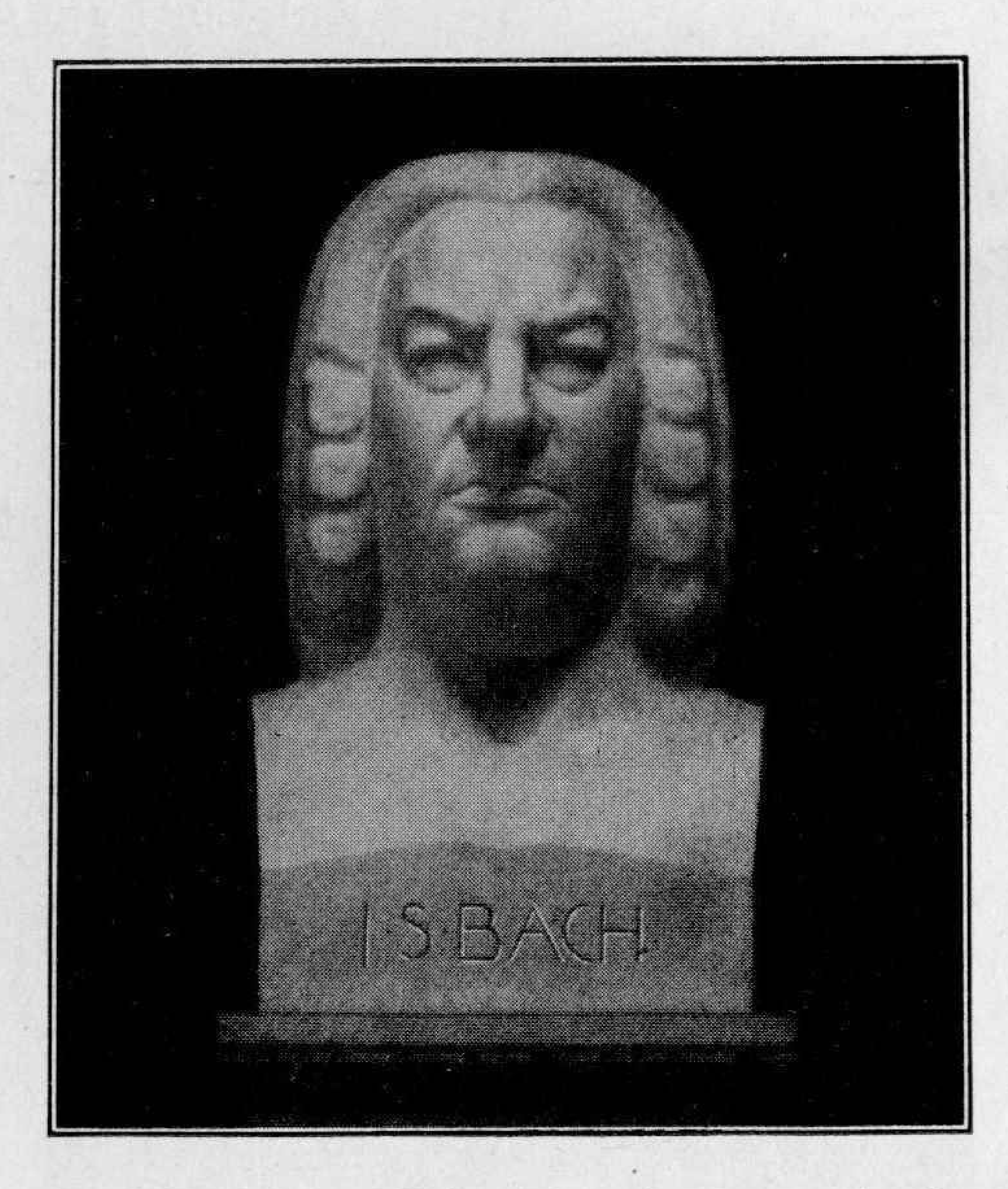
Bach-Büste von Joseph Uphues in Berlin



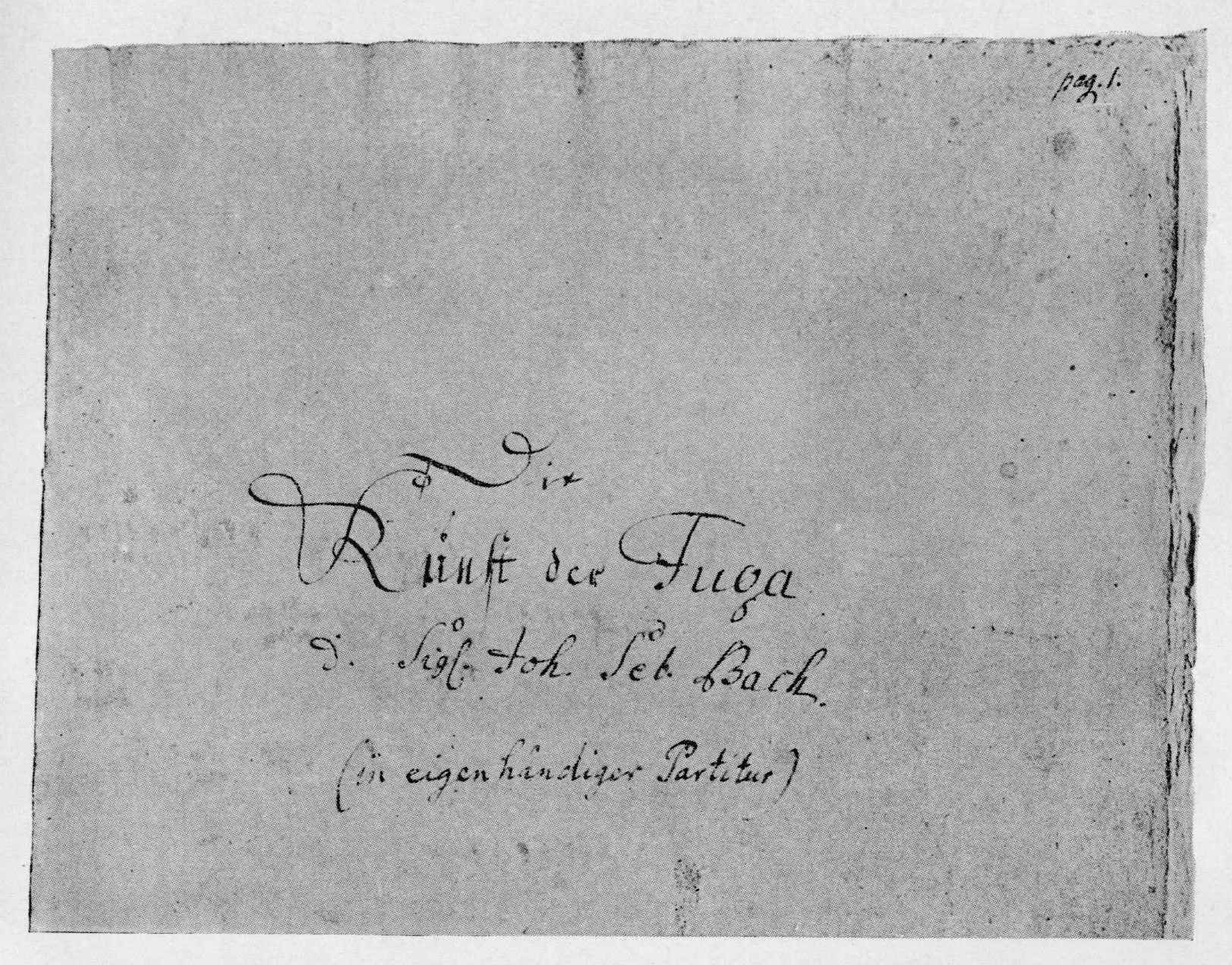
Büste des Bach-Denkmals von Karl Adolf Donndorf in Eisenach



Bach-Büste von Daniel Greiner im Besitz von Kurt Anton, Mannheim



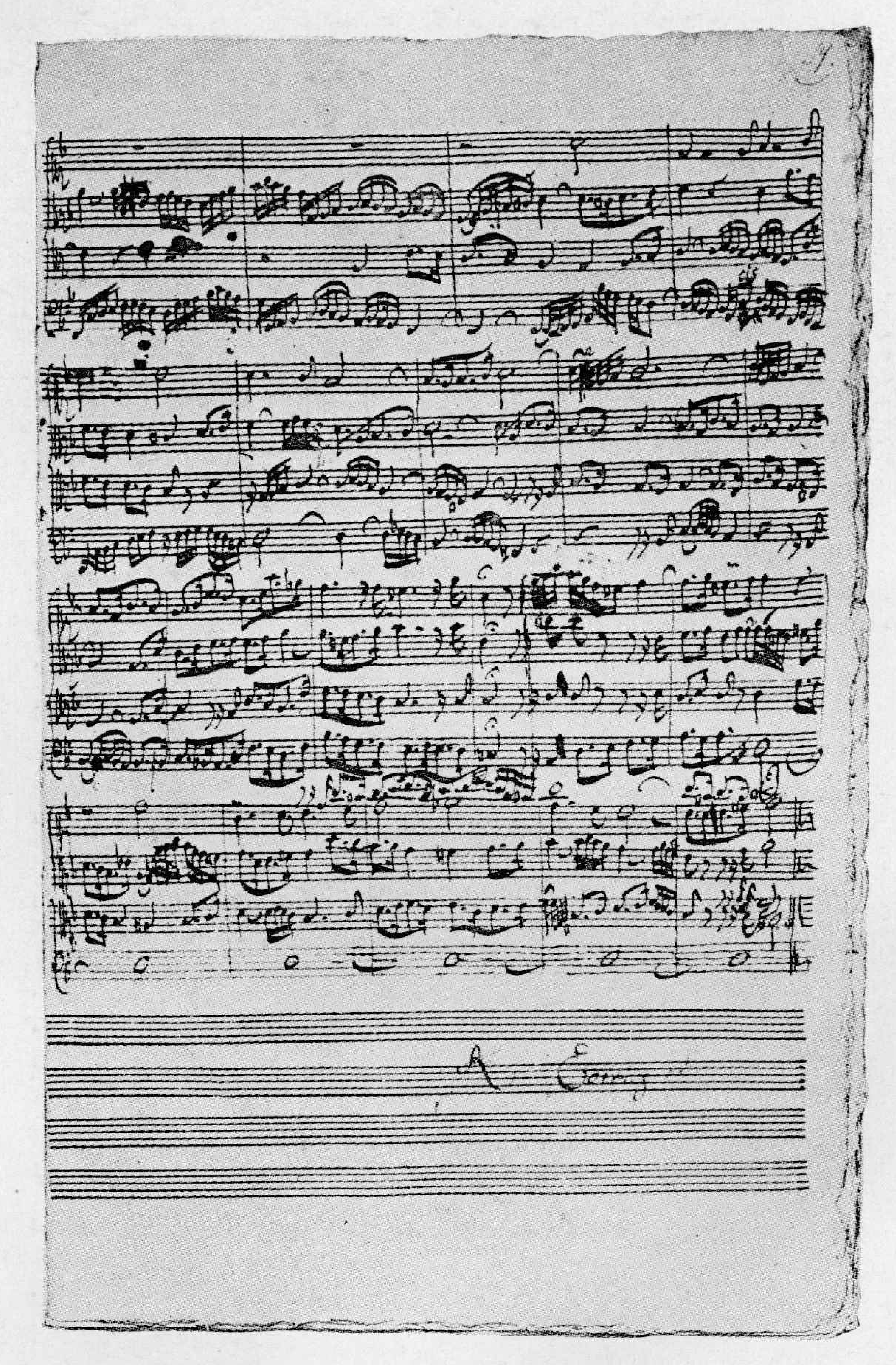
Bach-Büste von Fritz Benn in der Walhalla bei Regensburg


pag. 1.

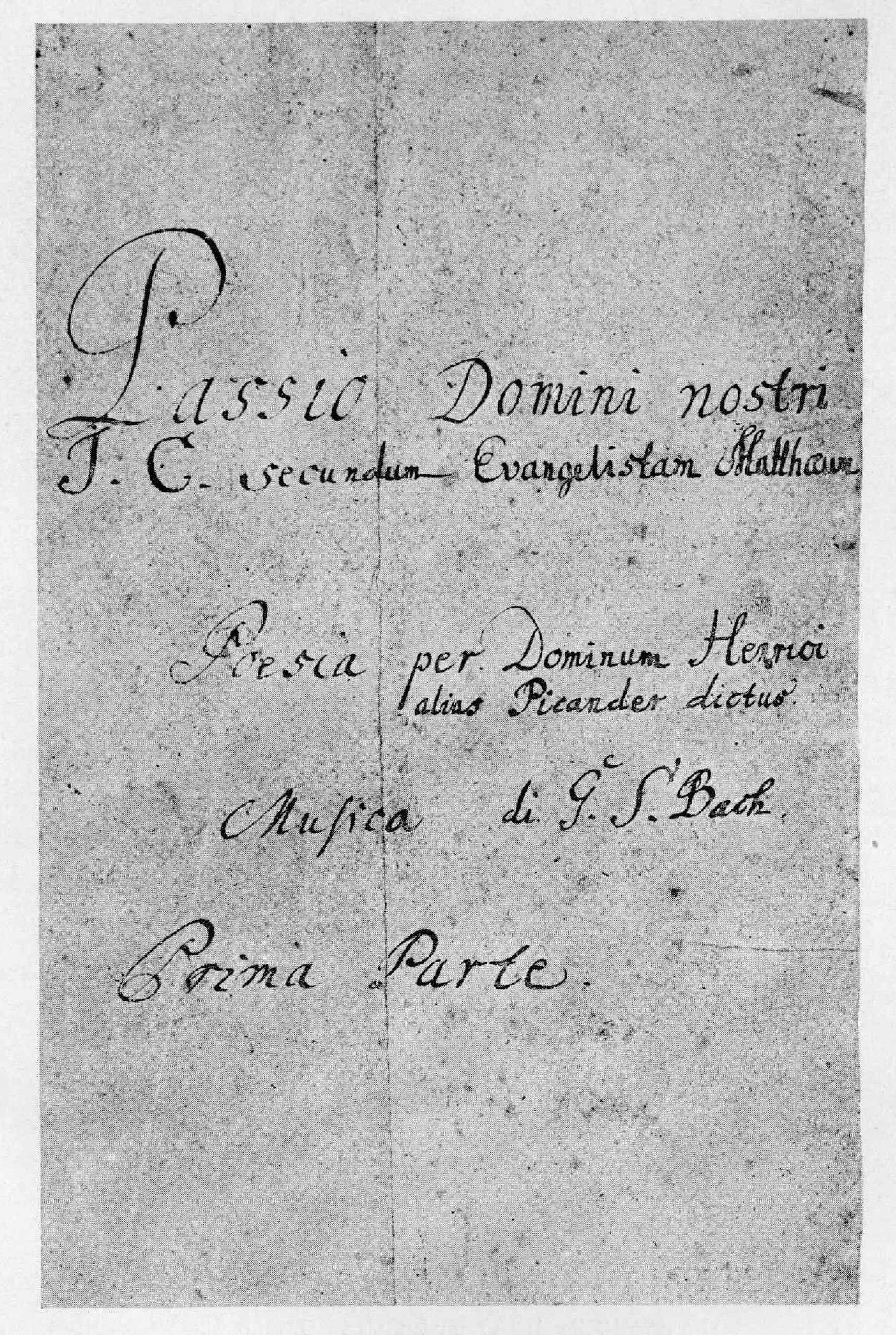
Die
Kunst der Fuga
d. Sig. Joh. Seb. Bach.

(in eigenhändiger Partitur)

Titelblatt der Kunst der Fuga



Die letzte Seite der 7. Fuge aus der Kunst der Fuge
(Berliner Autograph)
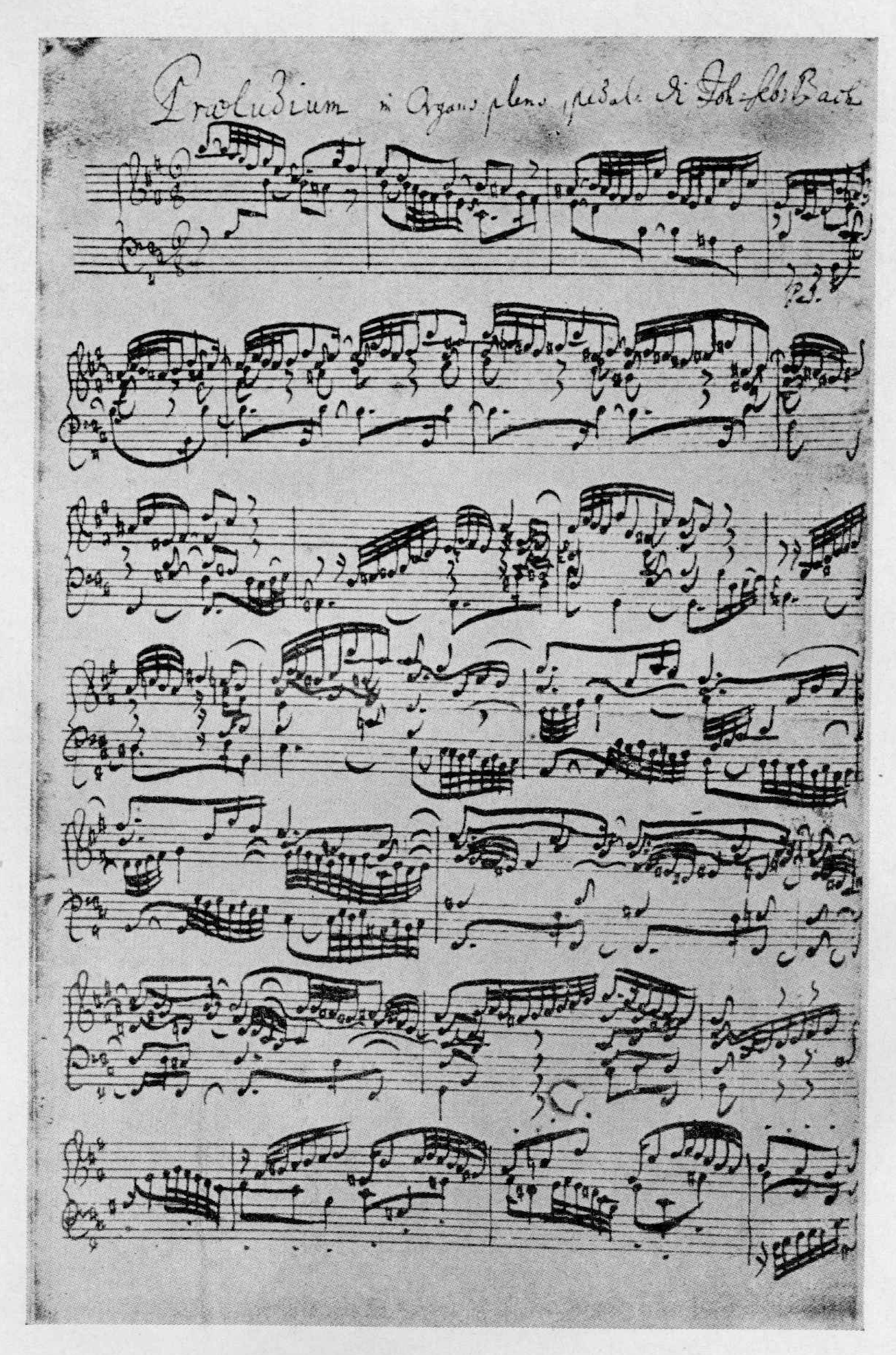


Passio Domini nostri
J. C. secundum Evangelistam Matthæum

Poesia per Dominum Henrici
alias Picander dictus

Musica di G. S. Bach.

Prima Parte.

Titelblatt der Matthäus-Passion



Die erste Seite des Praeludium con Organo pleno, pedale di Joh. Seb. Bach

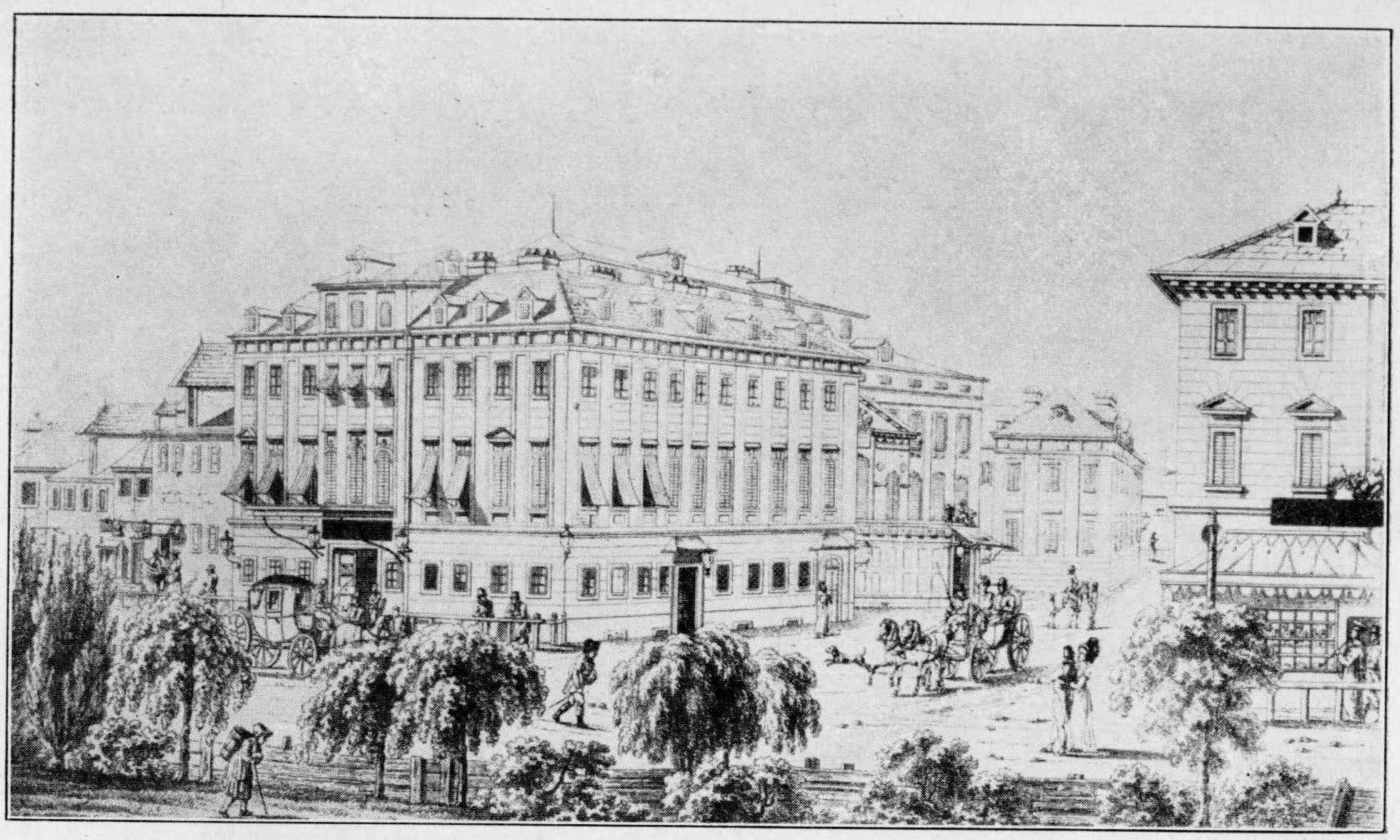
FÜNFUNDZWANZIG JAHRE UNIVERSAL-EDITION

gleichbedeutend mit dem ungeheuren Weg, den die Musik von der tonalen Komposition zu der »mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen«, vom C-dur-Dreiklang zum Mutterakkord*) zurückgelegt hat, und den, als einziger Verleger, vom Anfang an gegangen zu sein, das unvergängliche Verdienst *Emil Hertzkas* ist. Ihm sind die umstehenden *Zwei Lieder* über den gleichen Text von *Theodor Storm*, die diesen Weg veranschaulichen sollen und hier ihre *erste Veröffentlichung* erfahren, zugeeignet. Sie sind — das eine zu Anfang, das andere am Ende des Jahrhundertviertels (1900 bis 1925) — komponiert von

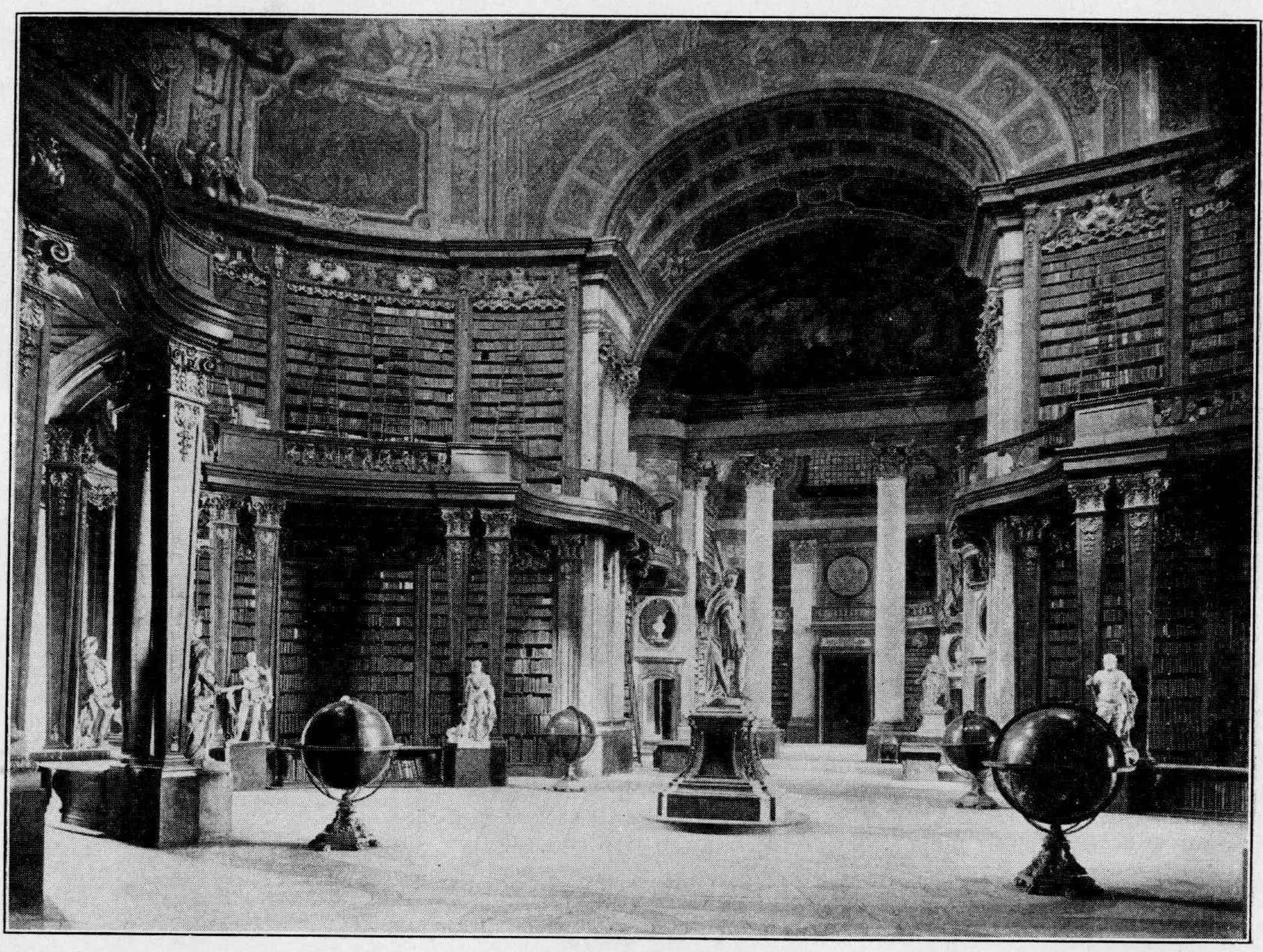


ALBAN BERG

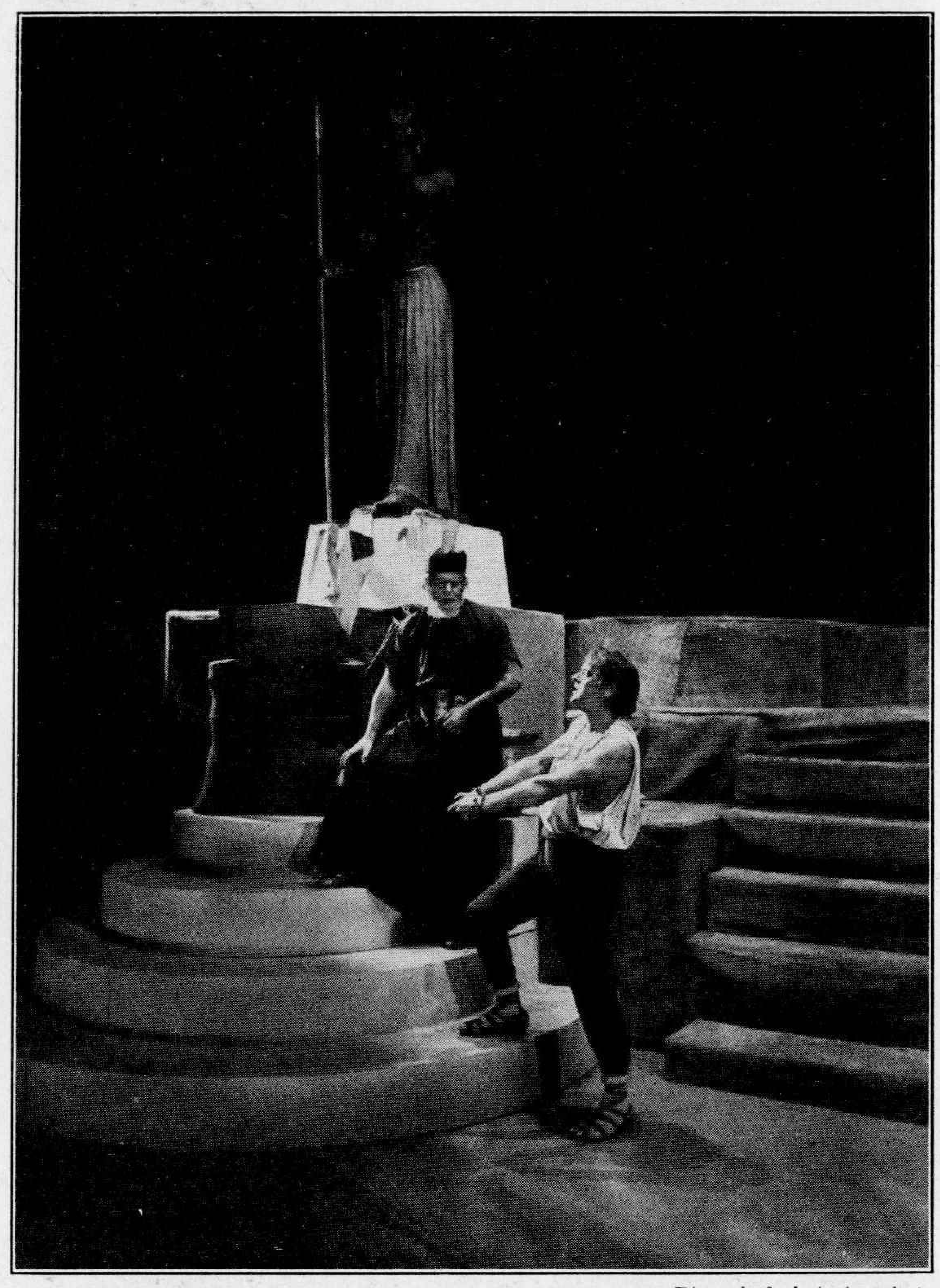
*) Der von Fritz Heinrich Klein entdeckte 12-Ton-Akkord, der auch alle zwölf Intervalle enthält



Das Theater an der Wien. Unbekannter kolorierter Stich (1810). Im zweiten Stock dieses 1801 errichteten Gebäudes lebte Beethoven in den Jahren 1803 bis 1805 in einer ihm von Schikaneder überlassenen Wohnung. Hier arbeitete er an »Vestas Feuer« und am »Fidelio«. Im Theater selbst kamen 1805 »Vestas Feuer« (von Weigl) und »Fidelio« zur Uraufführung



In diesem heute der Wiener Nationalbibliothek gehörigen großen Saal, einem der schönsten Barockräume Europas, fanden die von Mozart dirigierten Händel-Aufführungen statt. (Aus Hans Sedlmayr: Fischer von Erlach d. Ä. München, R. Piper & Co.)



Pieperhof, Leipzig, phot.

Szenenbild der Uraufführung von Ernst Krenek: Leben des Orest
Aristobulos: Adolf Vogel, Orest: K. A. Neumann
Bühnenbild von Oskar Strnad
Regie: Walther Brügmann. Dirigent: Gustav Brecher

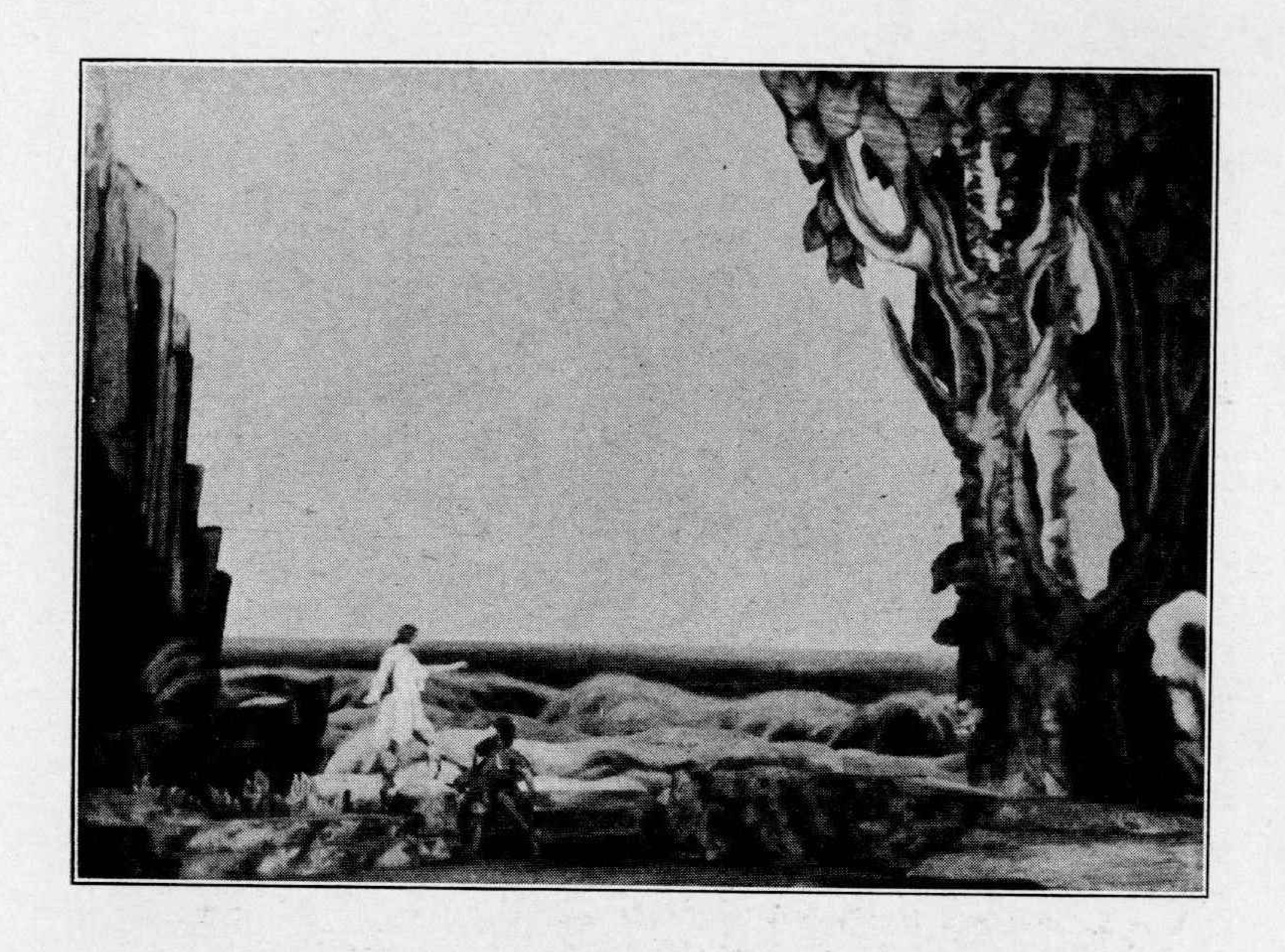
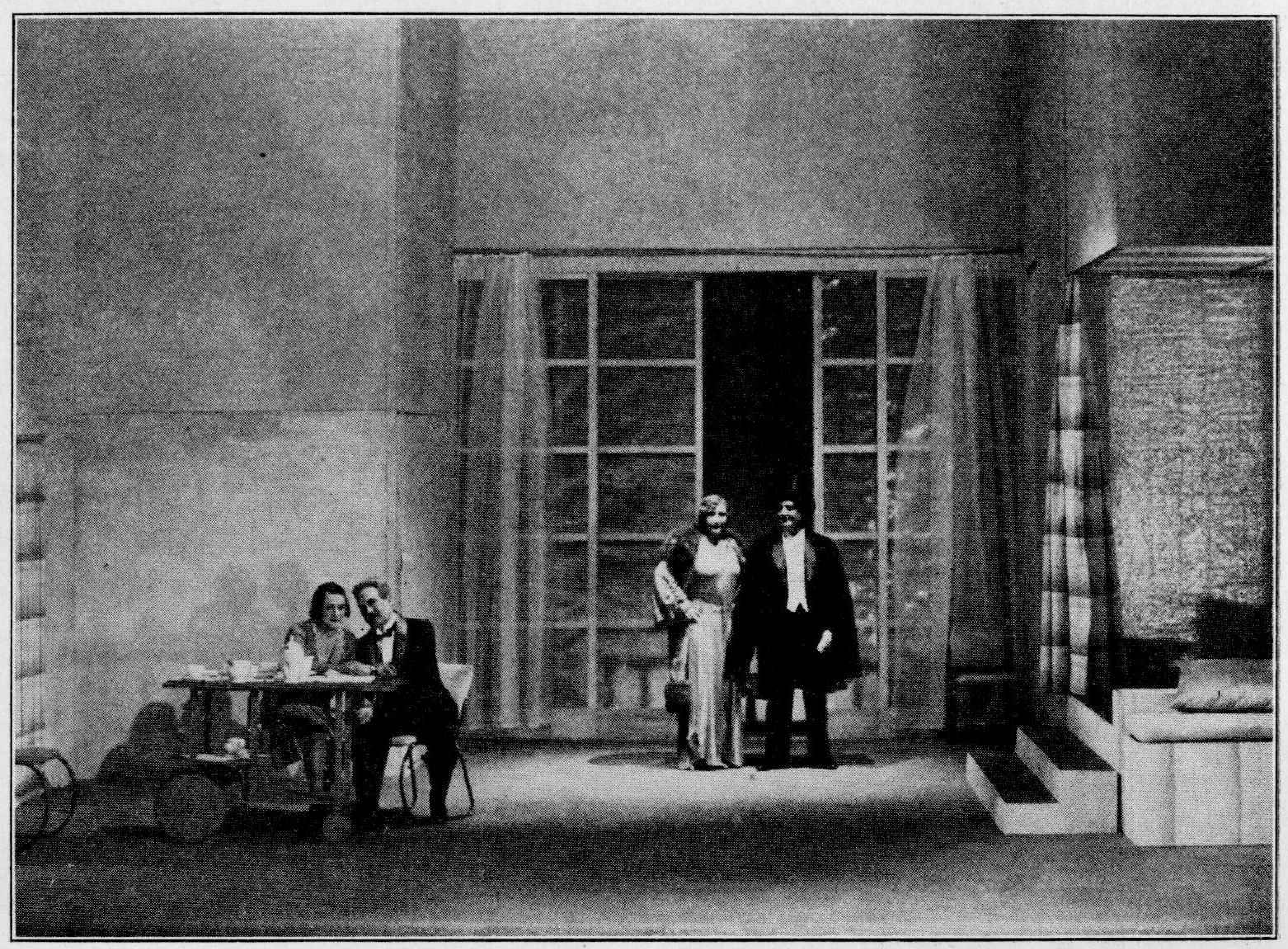




Photo Christine Fritz, Köln

Bühnen- und Szenenbild der Uraufführung von Walter Braunfels: Galatea
Acis und Cyklop — Galatea und Faune
Bühnenbild von Egon Wilden (Düsseldorf)
Regie: Max Hofmüller. Dirigent: Eugen Szenkar



K. Bauermann, Frankfurt a. M., phot.

Bühnenbild der Uraufführung von Arnold Schönberg: Von heute auf morgen
Regie: Herbert Graf. Dirigent: Hans Wilhelm Steinberg